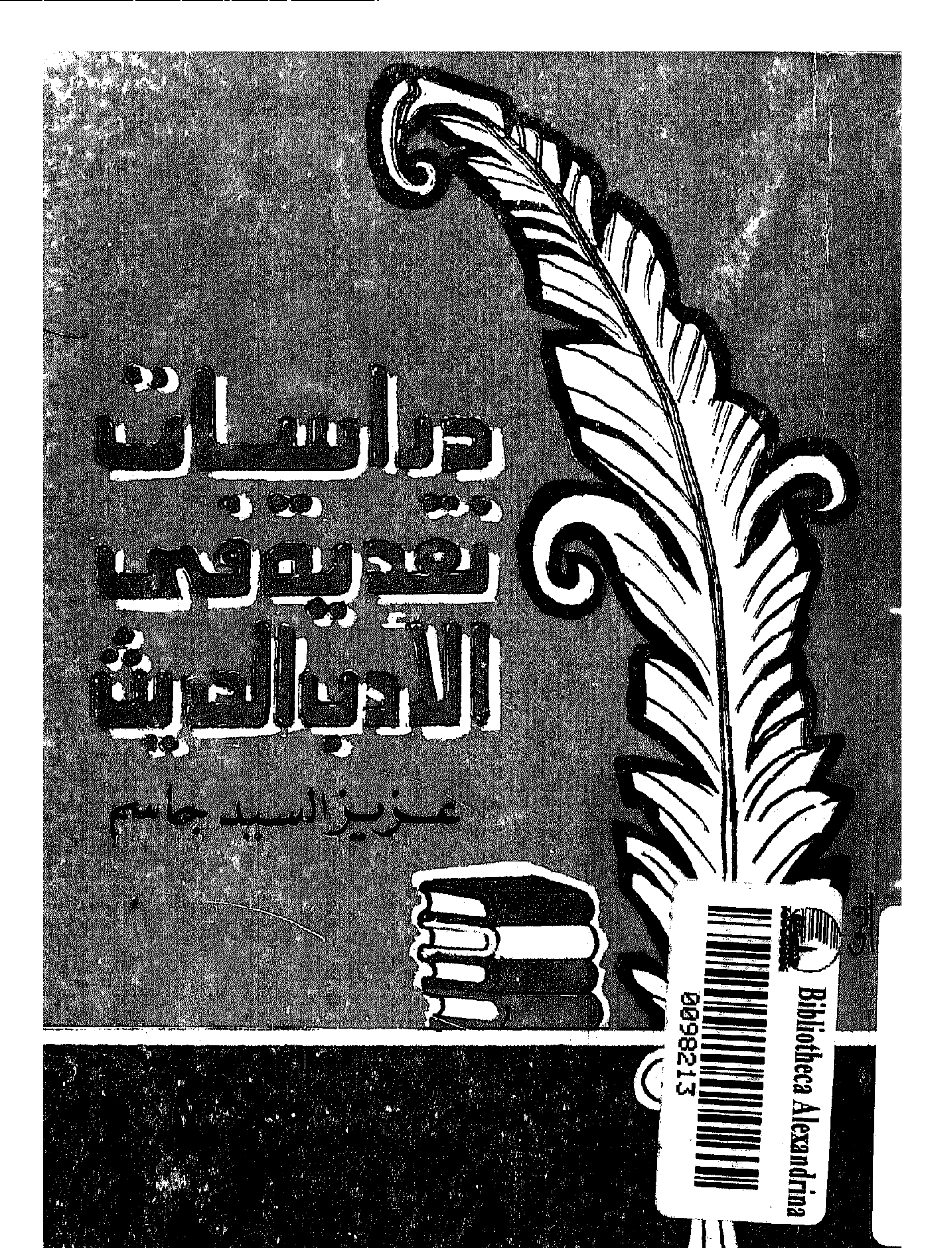

دراسات
نقدية في
الأدب الحديث
عزيز السيد جاسم
Bibliotheca Alexandrina
0098213



دراسات نقدية في الأدب الحديث

عزيز السيد جاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٥



لـماذا الشـعر ؟

فى عصـــــر الآلة والاستحداثات التكنولوجية والعلمية أخذ النظام بغزو كل شىء ، يغزو أعمالنا فى السوق ، وفى المعمل ، وفى المدرســة ، وفى البيت ، وفى كل شىء . وتجاوز ذلك حتى بدا وكأنه يفرض نفسه كقيمة مطلقة غير مشـــكوك فيها ، فى سلوكنا ، وطريقة ارتدائنا أو أكلنا أو شربنا أو نومنا .

ولهذا برزت قيم معينة امتلكت حصانتها بفعل تقليد خاص .

ومن أجل ان ابدأ بدايتى الحقيقية فانا أنكر النظام . ولكن ها أنى أقع فى التهلكة . فهناك النظاميون جميعا من كل وضـــع وشكل ، وهناك اللانظاميون الذين ينتقدون بلغة النظامية والأصولية والعرف . وأمام هؤلاء جميعا اضطر أن أوضح بأننى لا أنفى النظام، لكننى أريد أن أعبر عن حركتى السرية ، التى استنيخت أمام الفكر والجماعية . وعندما أعبر عنها فتعبيرى قد يكون غير مرض ، قد يكون شاذا ، مادام النظام هو القانون اللاهوتى ، لكننى مع ذلك لا أوافق على أن أكون حقل تجربة يمسك بها النظام بمشـــرطه الخاص . وهذا دليل يؤكد أننى لست نظاميا .. فها أنا اذن أدين بالنظام وفى نفس الوقت أتحداه . وتحدياتى ليست مخيفة وليست قاتلة ، وهى ليست مؤذية اطلاقا . اذن أفليس هناك من يسمح

لها ، مادامت غير عدائية ؟ وأرانى قذفت بنفسى الى المكان المحذور ، فأنا أريد أن أحظى بمقدمة جيدة ، وبمقدم أستاذ ، ولكننى أدركت عبث ذلك مادمت غير مؤمن بالجودة الاكاديمية واستاذية أصحاب المقدمات المشهورين .

أقدم نفسى بنفسى .. هذا هو اتفاقى الوحيد ، فان كنت قد نجحت فهذا مالا يكسبنى أى شىء ، وان فشلت فأغسل موسخاتى بغسيل ملابسى .

النظام فى النقد شىء ثقيل . وكل فكرة تحرص على أن تكون مدرسة أو تنتمى الى مدرسة وكذلك النظام فى البحث ! فهو الشرط الضرورى ـــ حسبما هو متعارف عليه ـــ لضمان وضوح وأهمية المضامين . ولذلك تبتدئ فى كل بحث جيد رسميا تسطيرات معينة واضافات مقدسة (الفهارس ، والمراجع ، والتزكيات والمقدمة .. الخ) وأنا أحرص أيضا عليها ـــ أدبيا ـــ ولكنى لا أجد فى نفسى الخداع الكافى لانكر حقيقة عدم حرصى على بحث موضوعاتى أصوليا . فأنا ـــ وهذا ما يؤكد خيانتى للنظام الأدبى فى البحث والمناقشة والنشر ـــ عندما كتبت لم ابتدىء بدايات معينة ، ولم أرجع الى أى تنظيم يتضح فيه الأول والوسط والنهاية بل كانت بدايتى الوحيدة هى بداية الساعة التى أتزامن فيها مع تفكيرى وحسى .

ولذا فالموضوعات قد تكون غير متتابعة أو غير منسجمة ، أو لا يكمل الواحد منها الآخر ، ولكن ذلك لا يضيرنى على الاطلاق . فأنا كتبت هذه المواضيع بدون أى تصميم متعقل ، كتبتها فى حالة معينة ـــ منحتها لنفسى فقط ـــ وبدون أن أبحث عن صلة أو عن مقارنة . وحتى لو توافرت تناقضات معينة فأنا لا أحاول اعادة النظر فيها لاننى كتبتها فى لحظتها . وهذه اللحظة ، لحظة البدء

بكتابة الموضوع الجزء ، مقدسة بالنسبة لى بشكل وثنى ، لأننى ما كتبت الا وأنا فى خدرى الخاص والسخيف أيضا . ولكن العذر لى هو اننى أردت اكتشاف نفسى واكتشافى لنفسى هو اكتشاف القارىء لنفسه من خلالى كنموذج — ربما — أردت الا اكتب مقالاتى بتهيؤ واستعارات كثيرة ومطالعات ، بل أردت أن اكتب بحس الوهلة الأولى ، ووعى الفكرة الأولى . من أية نقطة ابتدأت ؟ وما هو برنامجى ؟ وهل هناك غاية ما ؟ .. أجيب عن تلك الاسئلة كلها بلا عريضة لم أخطط لشىء ولم أدرس لذلك التخطيط ، انما جاءت الكتابة فى موضوعاتى بتلقائية كاملة ، وهذه التلقائية جاءت كتعاقد بينى وبين الصمت فى عزلتى وفى خدرى أيضا . اكتب ما شئت ! ما فى أعماقى ، ما فى سليقتى ، بوعى أو بلا وعى وشعارى فى ذلك شعار الفرد فى فضاء الكون ، فأنا لا أدين نفسى أن لجأت الى النظام والترتيب والاشتراطات والتهيئة وأصولية الانجاز ، — وقد فعلت ذلك مرارا — ولكننى أبيح لنفسى حريتها الكاملة ، ومن خلال هذه الاباحة أظن أننى أستطيع أن أعرف نفسى لا اريد أن اتكلم عن (الاكروبول) حيث نقشت عبارة (أعرف نفسك) لكننى أريد فرصتى فى أن أتكلم بدون اى انضباط حتى اضع الكف على خداع الوعى . أحيانا أرتبك وفى موقف ما ، ولكننى وبفعل حدة الوعى أتستر على ارتباكى ، أتستر على خوفى .. ومن هذا أدركت التناقض القائم — فما هو أشبه باللعبة — بين درجة الوعى وبين الحالة النفسية . ولذلك نشدت التطابق فى موضوعاتى تلك ، فكان الوعى لدى هو النفس ، والنفس لدى هى الوعى وربما ذلك يحمل براءة الطفولة ، وهذا ما يسعدنى ، وان كان يحمل نزق الطفولة فهذا ما يسعد النقاد ! وهذا نفسه يسعدنى مادامت سعادة الآخرين ســــعادتى ..

أقول لكم بصراحة اننى لم انظم معلوماتى ، بل ربما كتبتها بهوس أو بفجاجة وربما لم أفكر كما تريدون ، لكننى أؤكد اننى لم اتاثر

بمنهاج نظرى او بطريقة فى البحث . اننى أمتلك (خلفية) معينة وسواء أكانت هذه الخلفية تشفع لى هذه الكتابة فى تلك الحا التى عشتها أم لا تشفع ، فالمهم اننى اثقل فى كلتا الحالتين ، اثة على القارىء بأنانيتى : فى تعريض نفسى للعصف وتحميل القارى ذلك .

والحديث عن المنهاج فى النقد يقود الى مسائل متشعبة عديد وأعتقد أن هذه المسائل المتشـــعبة والمتفرعة عن التمنهج النقد: تآمرت على العطاءات الانسانية فزيفت ونسفت وأهانت حضار الشعر اهانة مابعدها اهانة ، اهانة متمسكة فى ذلك بحجج عقلية ولعبة (العقل) لعبة قديمة شاء فيها الحظ أن يلعب دورا كبيرا فتأليه العقل المبالغ والمغالى فبه وجد حظه فى مواقف العقليي الناضجة ضد المتاهات الاوغسطينية وضد مثالية (بركلى) وحسي (لوك) وارتيابية (هيوم) . ولكن التطرف فى أهمية العقل كخال وحيد كان ولايزال يسبب بلاهات كثيرة . وبلاهة العصر تتمثل ف الاصرار العقلى على مقولات معينة فى حين أن هذه المقولات مرتبط بالوضع البشرى . فالمقولة تكتسب العقلية عند تحقيق نجاحا معينة ينتفع منها الوضع البشرى ، وما بعد ذلك لا يصح الاصرا على تعميمها اطلاقا وباسم العقل . وهذا نفسه يصدق على المدارس الشعرية . فالرومانسية مثلا كانت موقفا عقليا شأنها شـــأ الكلاسيكية ، وكذلك الرمزية والسوريالية والواقعية الاشتراكي والوجودية . لكن هل ذلك يفيد بحتمية تقييد الحرية الانساني ضمن المواضعات المشروطة ؟ طبعا لا .. فالانسان يمثل مسائ كثيرة ، فى العقلانية والسيكولوجية والاجتماعية والتطورية البدائي لذا فليس من الجائز أبدا أن بكون الانسان نفسه ضحية لتقسيمات التى وضعها هو ، مع العلم ان هذه الموضوعات كانت استقراءات لا أقل ولا أكثر . ولذا فأنا أرى أن الشاعر الذى ينتسب الى مدرسا

شعرية معينة أو مدرسة مذهبية لا يمكن أن أجرده من امكانيته الجيدة مادمت أنا منتسبا الى مدرســــة أخرى مخالفة . فلا يمكن للشاعر الكلاسيكى أن يصرخ بوجه الشاعر الرومانسى ، ولا يمكن للشاعر الرومانسى أن يستهزىء بالشاعر الكلاسيكى ، ولا يمكن للواقعى الاشتراكى أن يحتقر قصائد السورياليين أو الوجوديين . (وهذا ينطبق على النقاد أيضا) . ولذلك فأنا انطلق من فهم واحد ازاء مطالعاتى الشعرية ، وهذا الفهم هو ان لا حواجز أو حدود بين القيم الجمالية فى شعر اليائسين أو المتفائلين وأنا اذ أضع نفسى عطاء سمحا مع الشعراء الانسانيين فأنا لا أبخل أبدا بحبى للشعراء الضالين . وهذا الموقف حتما يخلق أكثر من التباس بل يخلق شؤما معبنا . وسبب ذلك التنظيم الذى تكلمت عنه فى بدء المقدمة ، التنظيم المذهبى فى مدارس الشـعر والأدب ، التنظيم الذى كان فى البدء توسعا يمتد للاحاطة بحركة التاريخ فأضحى قيدا للتاريخ . هذا التنظيم الذى رفضته وأرفضه فى أن يكون الصورة الوحيدة التى تحق لنا .

اذن فمذهبى فى الشعر هو مذهب الحياة ، الحياة التى جمعت الانسان ، والباز ، والحمامة ، والعاصفة ، والحقل ، والسماء ، والأرض ، والأصوات ، والسكون . ابحث عن مسيرة الكلمة ونداء النغم واجابة المضمون ، بحيث اربط النسبى بالمطلق ، والجزئى بالكلى والزمنى باللازمنى ، ومن خلال كل ذلك أعطى للانسان نصيبه الأوفر ان لم يكن الكلى . فالانســان هو مصـــدر كل الاشياء (بروتاغوراس) ، وهو كذلك ابن الموجودات (داروين) ، ولهذا فأنا أمثل أحيانا حيرتى بين الوهية الانسان فى الأشياء وبين انتهاء الانسان وخلود الاشياء ومن خلال هذه الحيرة أجد أن للشاعر ملء الحق فى أن يتكلم عن الانسان وعن الحجر ، والليل ، والمياه ، والعوالق ، والحصى ، والدمى ، والقبر .. الخ ..

ونحن معه نترصد حركته الجمالية كراقص غريب ، او راقص اليف جبيب ! وانا اذ أعطيه حقه شعريا فانى لا اتوانى أبدا عن ادانته ان تخلى عن الانسان ، ودور الانسان وحقه ، ولكن ادانتى هذه لا ترتبط بفنية القصيدة بل بالموقف . وفى كل القصائد أعطى للقصيدة حقها ولو اننى أصر على حساباتى فى الادانة .

ومن خلال ذلك أقول اننى أرفض الاصرار على شـــاعرية (البياتى) من خلال مذهبية معينة وكذلك أرفض ذلك فى (سليمان العيسى) أو سواهما ، ولكننى احترم شاعرية البياتى والعيسى وشلش من خلال منظور غير متأثر بمدرسة مذهبية فى النقد .

ومع ذلك كله يظل الشعر شعرا ، ويظل الشاعر سابحا فى جدول أو فى شاطىء أو فى بحر ، أو فى ضباب ، أو فى نهار أو ليل ..

لقد مللنا النقاد فى تقسيماتهم الخاصة (الشكل ــ المضمون) (الذات ــ العام) (السلبى ــ الايجابى) (التفاؤل ــ التشاؤم) (اليمين ــ اليسار) . علينا أن ننظر للقيم الجمالية للقصيدة ونحددها بالضبط . ووفق ذلك ننظر : هل القصيدة سهم مصوب ضـــد الانسان ؟ فاذا كانت هكذا فاننا نرفضها ، نرديها فى الوحل . اننا نحترم باجلال القيم الجمالية فى كل القصـــائد ، ولكننا مع ذلك نتحيز . وهذا التحيز ليس نقطة ضـــعف . فأنا متحيز ، مع الانســـان ، مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الأبرياء والضحايا .. ولكننى أعطى الشاعر المعادى حقه فنيا وبين التقييم الفنى والادانة للموقف تتعقد المسألة ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة اســـتطيع أن أعرف تناقضى الخاص . وهذا التناقض هو الذى يزودنى بالجرأة الكاملة فى مهمة التجاوز . لقد كان خداع التعاليم المدرسية هو المسئول عن تشويه الفهم الحقيقي لانسانية الانسان ،

اذ صورت هذه التعاليم الانسان بشكل موهوم : الهى لا يتعرض الى التناقض ابدا .

وهذه الفكرة عن عظمة الانسان كانت بالاساس وليدة العصر البرجوازى حيث انتاب الانسان الخلاق احساس بكونه العملاق وسيد الكون .. وحيث ان التأكيد على عملاقية الانسان تقودنا الى رفض المفهوم البرجوازى لـ (العظمة الانسانية) وتصوير الانسان متماسكا رصينا منظما تحكمه أخلاقية خاصة ويتموضع بوقار خاص فمعنى ذلك اننا ننتشل مفهوم عظمة الانسان من تشويهات الفكر البرجوازى التى تتكلم بلاشك عن عظمة الانسان البرجوازى الفارغة والمضحكة . وهذا الانتشال لن يكن الا بتقييم حقيقى للموقف والسلوك الانسانى بما يتضمن ذلك من تناقضات الانسان الفرد نفسه . لذا فاعتبار التناقض (الذى يعد بالتجاوز) ثغرة ينفذ منها الناقد بغية التهشيم ليس دليل وعى نقدى أبدا . فالانسان الكاتب مطالب بتقصى جذور تناقضاته ، مطالب (أحيانا وليس دائما) أن يكتب بعفوية تامة وبدون الرصانة والحذر الفكرى المهيب (الذى يلجأ اليه الكاتب خشية النقاد غالبا) ، ومن خلال هذه العفوية والبساطة فى اظهار الوعى المستبطن والحس والحدوس الى جانب المذهب الفكرى ، تستطيع ان تتلمس أشياء كثيرة . ولهذا فأنا أحس براحة نوعا ما وانا اقرأ ــ كأى قارىء ــ تناقضاتى فى الاسلوب احيانا وفى الافكار أحيانا وعبر الفترات الزمنية .

لقد كنت أجهد نفسى مرات فى أن اجد انسجاما كاذبا ــ عن طريق الالفاظ ــ فى موضــــوع أحس فيه ارتباكا ما ، أو علامة انشقاق فيما تحت السطح ، لقد كنت أحمل التركة البرجوازية

ـــ ومن يدرى فربما لا أزال ـــ عندما كنت أخاف الاشارة الى تناقضى حتى ولو كانت الاشارة من ابهامى .

الكاتب الذى يكتب فى نقد الشعر يتحرج كثيرا فى رأيى ، ويتناقض ، لأن عالم الشعر كبير جدا ، وهو عالم ملىء بالطرائق والمدارس والاشكال والاستحداثات والمفاجآت . والكاتب ينطلق من أرضية معينة ، ومن خلفية معينة ربما يقدر بواسطتها على نجاح نسبى أو وقتى فى متابعة وتقييم أشعار معينة . لكنه وبلاشك يواجه بتجارب شعرية جديدة . وبين أن يتحمس بالتأييد لها أو بمعارضتها يكون مبتدئا ، سواء فى الغوص الى اعماق العطاءات المجهولة او الاكتفاء بالنقد السطحى . حيث يتجول مع سطح القصيدة لا مع حركتها الداخلية ومن خلال المواجهات مع القصائد تنفتح عيون عديدة على الكاتب ، عيون القصائد (حيث هناك القصائد الهادفة وهناك القصائد الفنية فقط .. الخ) وعيون الشعراء ، فتظل حدقة الكاتب محاصرة . ولشد ما تكون محاصرة اكثر عندما تجد نفسها مسئولة عن ارضاء كل العيون الخارجية دون أن يسمح لها قليلا ان تتفتح على نفسها ، أى أن تنظر لنفسها فقط .

ان الناقد السياسى يجد مهمته واضحة لانه مسبقا يدرك بماذا يتعامل فهو لديه كامل الادوات ، ولديه الخطط . وكذلك الناقد الاجتماعى ، والناقد الفلسفى فى حين ان الناقد الشعرى الموضوعى يختار طريقا معقدا جدا .

نعم باستطاعة الناقد الشعرى ان يكتب موضوعه وينام جيدا ليزاول المهنة بكل بساطة فى اليوم الآخر ، عندما يكون صاحب منهج معين . وبذلك يندر مع الناقد السياسى . فالمنهجية الصارمة فى نقد الشعر لا يمكن أن تكون ناجحة ولو انها تكون اقل اثارة لتعب

الكاتب . فمثلا عندما يكون الناقد فى الشعر أيدلوجيا ينطلق من تفسير واحد على ضوئه تتحدد شخصياته وايماءاته النقدية (كأن يقسم القصائد الى ملتزمة وغير ملتزمة ، وينطلق على هذا الاساس دائما فى عملية التقييم) انما يحول الشعر الى بضاعة ويتم الحوار لديه : هل هى بضاعة نافعة أو بضاعة سيئة ؟ . ونحن ـ القراء ـ قد نتفق مع ذلك الناقد أحيانا ولكننا نطالبه مثلا بتفسير للنشوة التى تغمرنا عندما نسمع صوتا عذبا فى غابة كصوت بلبل . فهل يكون جوابه عن (التزام) هذا الصوت ايدلوجيا أو على التزامه ، أم انه يتكلم بكيفية أخرى ؟ أو فلأقل بصورة أخرى . (هيلدرلين) مثلا ، انه شاعر عظيم ولكننى أرفض اعتباراته الخاصة وقناعته الذاتية عن ذهبية الماضى الذى ولى .

اذن ، أنا هنا مضايق بين ان أفى بالتزاماتى الايدلوجية فأنكر اعزاز هيلدرلين للماضى ، وبين أن أفى بالتزاماتى ازاء القيم الجمالية حيث تنبض قصائد هيلدرلين بحركة جمالية لذيذة . وهنا يتقاسمنى ـ كما يتقاسم أى كاتب النزاع . فاما أن التزم (الملتزم) واغفل جماليات (اللاملتزم) أو أننى أفعل العكس . ولكن ذلك كما يبدو تقسيم جائر . فالذى يلتزم الانسان ، يلتزم المعانى الايجابية الفعالة والمحمولة عبر النشاطات الفنية والادبية . وهو أيضا يلتزم الجمال ضمن الحدود التى لا يمكن ان ينتهك باسمها الانسان .

(كبلنج) شاعر كبير ، ولكنه خان ـ لحد ما ـ قضية الانسان. (باوند) أيضا واشباههما كثيرون . كيف يستطيع الناقد ان يتحاور مع عطاءاتهم ؟ وباسم أية مدرسة أو اتجاه ؟ هنا بلا شك تكمن بعض الصعوبة . ولكن التقييم النقدى يتم عبر أسس ومراحل وملامسات وكما ان ملامسة السطح الناعم تدعنى أتكلم عن نعومة محسوسة ، فكذا ملامسة السطح الخشن ، تجعلنى أشرح الخشونة المحسوسة

وقد يجتمع سطحان : ناعم وخشن فى جسم واحد . لذلك فالكلام ينبغى أن يعطى لكل وجه أبعاده وحركته . ولكل عطاء عدة وجوه .

اذن ، الناقد فى مسائل الشعر لا ينطلق من حيثيات محدودة جامدة مكرسة لتأييد غاية ما . أى ان الناقد الشعرى معاد للتعصب والتحيز الصارم من حيث انه كالشاعر — ومن أجل ان يفهم عطاء الشاعر لابد ان يبتدىء من جو الشاعر نفسه أو من جو قريب الشبه له — يمتلك حرية عظمى ، حرية لا تمنح نفسـها بسهولة ، ولا ترتضى الوقوف الخالد فى المنطقة القدسية . حرية شديدة النزوع ، شديدة المقاومة ، تضاهى الحركة الكونية ضمن الوعى الانسانى الكاشف . وضمن الحركة الكونية تتساوق حركات عديدة، متعارضة أو متآلفة ، لكنهاعلى العموم تنسجم على أعتاب الوحدة الكونية . فكذلك القصائد الشعرية ، تتباين فى المضامين وفى الشكول . لكن الشىء الوحيد والقاسم المشترك الأعظم لها هو (جمالية الالتزام والتزامية الجمال) . هذا هو منطلقى فى كتاباتى هذه .

هذا وشىء آخر احب ان اقوله . هو اننى فى كتابة هذه الموضوعات أتجاوز وضعى باستمرار . وهذا التجاوز أدركه لأننى فرضته على نفسى من خلال ما أقدمت عليه . لقد ارتأيت ان اتجاوز حدودى عن طريق التوقف المفاجىء عن المطالعة . وكم احس بضرورة هذا التوقف ، لانه عودة الى نقاء سليقى مدفون تحت ركامات عديدة . هذه الركامات هى قراءاتى . قد تتفق مع البذرة الأصلية أى بذرتى الطبيعية ، وقد نختلف معها ، فما دورى اذن ؟ هو وكما أعتقد ، أن انقطع لفترة ما أو لفترات عن المطالعة حتى أمنع نفسى عن الاستلاب . وهذا الأسلوب الذى اتكلم عنه لا يعنى (الاستلاب الآخر) بل هو الاستلاب الخلاب والمرغوب أى عندما يمنح الانسان نفسه كليا لكاتب يحبه . هذا هو الاستلاب الذى

تمرنت على رفضه . وهأنني صنعت مسرحي بعيدان قد لا تكون لى ولكنها اطمأنت لحمايتى . ومع المسرح ، ومع الحماية ، قد نكون ممثلين — مجرد ممثلين — أو قد نكون حقيقيين ، ولكن من يحق له ان يزكى نفسه ؟ .. المسألة متروكة اذن ! .

لكن الشيء الذى لا أغامر بتركه هو اننا طلاب . وهنا يحق لنا ان نقارع الزمن برؤوس غير فارغة . وأفضل معاهدة أو قسم هو الاصرار على وضعنا كطلاب . وعندما نتشبث بذلك ، بعقولنا بقلوبنا ، بأحاسيسنا ، بتصرفاتنا ، نكون قد فهمنا جيدا كينونة العالم والصيرورة الكونية ، وأدركنا التحولات . ولكن اذا كنت طالبا حقا فهل يحق لى أن أقترف هذه الخطيئة ؟ خطيئة أن أدفع الى السوق بكتاب ؟ .. من شروط التأليف ان يكون المؤلف حاملا لقبا كبيرا ، وشهادات ضخمة ، أو سيدا لاتباع عديدين أو صاحب دف كبير وصـــــوت جهير . اذن فكيف يحق لمن لم تتوفر فيه أى من هذه الصفات ان ينشر كتابا ؟ .. فى الأمر اذن بعض الوقاحة وبعض التحدى : بعض الوقاحة لان الكتابة عن الشعر (حيث كل شيء مقدس لا يلمس : الشعر والكتابة) جاءت هكذا بدون برنامج تخطيطى وبدون استرحام يقدم لشيوخ الوصاية ، حيث (لا تقديم ولا دعاية) . وبعض التحدى لانني أتحدى نفسى ، أتحدى خداع تفكيرى . اتحدى اصراراتى المتهالكة على الرصانة المنسجمة ، اثير اضطرابا واسعا فى مملكتى انا . فهل أنقذف فى التياه أم أحصى انفاسى بشجاعة ؟

ولذا ، فهأنذا اتآمر على نفسى ، ولذلك أدعى بأننى أعرف كيف أحصى أنفاسها .

واخيرا : هل أنى كتبت جيدا ؟ ...

هذا ما أشـــــك فيه !


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القســـم الأول



عندما يبتدىء الشعر

فى علاقة الانسان بالكون توجد تعبيرات انســـــانية عديدة تعكس نوعية العلاقة وتمثل التجاوب بشكل أو بآخر ، بين الذات والعالم .. والانسان عندما يخلق تأليفاته الخاصة انما يقرر مبدأ أساسيا هو حتمية استحصال حقائق مهيأة وبشكل فنى لتوفير مكانة لائقة به . وحيث تتأكد ترجمة هذا المبدأ تتحول كل التصـــرفات والمعارف والحدوس الى تنقيب بطولى عن جذور الاشياء ، واحتمالات المواقف واعطاء الأجوبة لكل الاسئلة بشكل جاهز أو مؤجل .

ان البحث عن الحقائق هو بالاساس اقرار بوجود مجاهيل كثيرة . ان التعميات والأسرار وسيولة الاشياء ومسائل المصير ، تفرض على الانسان أن يختار سبلا متعددة فى بحثه الجاد هذا . وهنا تتعين وضعيتان انسانيتان تماما . فالانسان يغير عالمه بفعل من استعمال أدواته المتجددة لغرض أن يستوفى شروط الحياة الأكثر اشراقا ، وهو ايضا يتغير ضمن كل هذه العملية . وانطلاقا من وضعية الانسان هذه فى بحثه وتغيره وقابلياته يبدو الشعر كلغة جديدة يتفاهم بها الانسان مع نفسه أو مع العالم .

ان كون العالم حاملا لغرائب كبيرة وملغما فى منحنيات عديدة وكون الانسان نفسه مشدودا بين أقطاب كثيرة تتنازع ذاته ، انما

يبرر كل التجديدات والتطورات فى لغة التفاهم بين الذات والكون.
لذا فلغة الشعر هى لغة لا تخضع ابدا لانماط وقوالب معينة . ان
النمطية قد تصح مثلا فى ضروب أخرى من النشاط البشرى ، ولكنها
لا تتفق مع الشعر .

ان الشـــعر هو ثورة مســتمرة وتحطيم كلى لكل حواجز
اللغة . وحيث ان اللغة نفســها نشــأت كنشاط فنى ، فهى
ترتبط مع الفن طبيعيا وعضويا ، وقد بين ذلك (كروتشه) جيدا
فاللغة منذ البدء هى تشكيلة شاعرية ، وجهد الانسان البدائى من
أجل ايجاد الكلمات كان جهدا معرفيا وشاعريا ، لان موسـيقى
الحروف (حيث لكل حرف صوت منغوم) هى روح شعرية بدائية .
وبقدر ما تتغير اللغات وتتجدد ، وتتعدد اللهجات تظل القصيدة
دائما تحققا لثورة وتمرد فنى . اى انها تمرد لحظى متواتر من أجل
اذابة أى فرق بين (الكلمات) و (المداليل) . ان هذه الحركة فى
القصيدة ليست حركة صارخة بل هى حركة خفية جدا وراء سطح
الكلمات حيث تسعى المضامين والتأملات والاسئلة والأجوبة لاعلان
نفسها نازعة كل ثقل وسطوة اللغة وموفرة لها وجودا جديدا .
ان (اليوت) فى جـــرأته النادرة على (تحدى اللغة) وزحزحة
مواقعها لم يك هادفا فى ذلك اثارة ضجة ، بل كان يمثل صراعا
بينه وبين قصيدته . ان قانون القصيدة والجو الذى يحياه الشاعر
ساعتئذ فى استهلاك (الناسوت) والاتحاد الصوفى الكلى بالرؤى
هو نفسه يفرض على اللغة طلبات جديدة والغاء للمعوقات اللغوية
ذات السلطة الطويلة الأمد .

ان جو القصيدة السكونى والمحفوف باطار وقارى مهيب فى
بعض القصائد الكلاسيكية يقدم دليلا على جودة فى الصنعة ولكنه
لا يتعامل كشعر . فالقصيدة تعكس تماما الحركة الداخلية والحيوية
حيث تتفسح (النفى) قانونا خطيرا فى عالم معقد . وهى هنا فى

مناضلتها المستمرة ضد صلابة الكلمات وعدم الطواعية ويبوسة المصطلحات اللغوية انما تمثل حرية كاملة ، لذا فليس من المعقول اذن ان يسمى القصيد المحشور ضمن مذهبية متحجرة وانماط مفروضة شعرا . لان الشعر ليس (موضة) موروثة ولا وسيلة دعائية أو جوابا لطلب خارجى ، بل هو خلاص وتكشف مستمر وغير محدود . ذلك التكشف الذى أراده (انطونن آرتو) فى قوله : (حيث يريد الآخرون بناء آثار لا أطمح أنا الا الى اظهار روحى) . وان تأكيد القيم الانسانية من خلال المصطلح الشعرى هو التقاط واع مخلص لكل القيم التى كانت وتظل الصدى فى دروب الانسان وصراعاته المستمرة ..

ان عالما بدون قيم هو وبالاساس عالم يمهد لقيم خطرة وحيوانية شرسة . والبديل الوحيد لفقدان القيم هو السلوك والاستحواذ البربريان . وهنا السر فى قداسة القيم على اعتبار انها مصطلحات انسانية عميقة الجذور وفاعلة تشكل أدوات استعمال الانسان الايجابى والحضارى . وهذه القيم ، وبفعل من التراكم القيمى والامتدادات الزمنية ، تتعرض الى تغطية تراثية وتفقد بريقها المرتبط مباشرة بشروطه المرحلية لا غير ..

لذا فان مسألة تاكيد القيم هى غربلة لهذه القيم واعادة عرض . والشعر نفسه ، على اعتبار انه صعود وتسام فوق التقليدبات الموروثة والخطوط المتشابكة الأكثر تجمدا وسوادا واقعيا ، ويسهم باضاءة كلية فى اضفاء شروق جدبد على القيم المناسبة . وهذه القيم ليست كما يتصور لأول وهلة ، قيما الزامية أو مواثيق أخلاقية أو ايديولجية بل — انها تلمس انسانى يتبرعم فى أكمل حالات التجربة والصفاء التى يعيشها الشاعر ساعة التوالد الشعرى العذوى .

أن العملية هى عملية تكشف منذ البدء حيث ان الشاعر لابد أن ينطلق من حقيقة أو من وجود موضوعي مع ذاتيته . ولهذا فليست القصيدة صيحة تقذفها دار خربة ، انها العطاء الذى يمنحه الانسان الأكثر تشوقا لمعرفة نفسه ، تلك المعرفة التى قصدها (بيتس) عندما قال : (لماذا نجد أولئك الذين استشهدوا فى ساحة القتال ان الانسان قد يبدى شجاعة مماثلة وهو يخترق أغوار نفسه) .

لذا فالتكشف هو مجاهدة وتعرية حقيقية وازاحة الالتباسات وموروثات كثيرة ، انه محاولة الوصول الى النقاء الأبدى . وعبر هذه المحاولة تستلم ذات الشاعر اسمها الحقيقى .. وهنا يبرز التساؤل : هل ان الشاعر صاحب حقائق جاهزة ؟ وهنا تتعقد القضية نوعا ما ، فالشاعر لا يتكلم عن حقائق ومعلومات منظمة ويقينية . انه لا يتكلم بلهجة العلم الطبيعى أو الرياضى حتى وان أكد على حقيقة يتفق فيها معهما . الحقائق بالنسبة للشاعر عالم خاص يقترب ويبتعد عنه ، أو يدخل فيه ، ويتعامل معه برفق وهدوء أو بحدة وغضب ، بموضوعات جاهزة أو مقلوبة . حيث لا مجال هنا لأية أصولية تفرض على الشاعر التزامات مقيدة .

لذا فالشاعر عندما يريد أن يقدم عطاءه الشعرى انما يؤكد انه مزيج بين المعرفة والجهل ، المعرفة الجيدة الواضحة والجهل المسقط فى يده . فالشاعر يعرف مواقعه ومنطلقاته ، ويعرف جيدا كل أدواته ولكنه فى نفس الوقت يجهل كيف يكون الانسان ـ اللوغوس ، كيف يربط بين فردوس أمثل لا وجود له الا فى مخيلته وبين عالم أرضى ملوث ؟ كيف يحقق كشفا ثاقبا لذاته فى عالم يتعقلن بآلية غريبة ، فى حين أنه يتمرد بين الحين والحين على هذه العقلنة وعالم المعقوليات ؟ المهم فى المسألة كلها ان الشاعر يتكشف باستمرار ويتصل باستمرار أكثر بعالم من الرؤى ، خلاله يبحث عن صورته الحقيقية وصوته الحقيقى .

وهذا الكشف نفسه لبس معزولا عن شروطه الأصيلة ، انه استكشاف للعالم ايضا . اى أنه التلاحم بين استكشاف الذات ولمس حدودها ومعرفة جذورها ، وجسدها ، ونوافذها ، وبين العالم ، هو تلاحم طبيعى تماما . وأن مسألة من أين الابتداء أو اعطاء حدود شكلية تفريقية تعزل الذات عن العالم ، والعالم عن الذات هى مسألة اضطرارية تتهافت أمام أبسط استقراء لقضايا الانثروبولوجيا والتكون الانطولوجى .

ان ما يثير أعصاب الشاعر هو ان هذا العالم يحيا بلا عقل ، وباسم أكثر الأساليب عقلية تتم ابادة الانسان بالتآمر على حريته . واذ يبدو هذا البناء الحضارى الشامخ المجيد منخورا ، وحيث تتم أغلب الصفقات الدنيئة على حساب الانسان وشرفه فان الشاعر يجد نفسه منتصبا متحديا . والتحدى لبس تلاوة وثيقة أو بيان ، انما هو رفض كلى لواقع فاسد ، يعلن نفسه فى كلمات الشاعر . وهذه الكلمات هى المسدسات المحشـــــوة بالرصاص والتى تقدم احتجاجا ساخطا يدين اللؤم البشرى . ان ابتعاد الشاعر ضمن مسافة بينه وبين العالم واستغراقه فى رؤياه الشعرية يحمل فى جوهره فضحا للاحرية . وان الانقلاب الذى عاشه الشاعر — أى شاعر — يرسم نفسه بتوتر انعكاسى حيث يسقط نور الألفاظ الشعرية على النقطة الســــوداء الفاسدة ليمنح لقراء والمتأملين حدودا جديدة أوسع لرؤيا كاشفة ..

ان الترتيب الذى يخلق نظاما متشـــــيئا تتحول نظاميته الى اغلال تضايق الحرية الانسانية ، وبفعل من حقيقة ان الشاعر حرية مطلقة فى حدود نسبية فهو يتمرد ضد مثل تلك التموضعات الجائرة . لذا فان الشاعر يعبر عن تحدياته ورفضـــــه للزوجة الشيئية ونظامية العقل الثقيلة ويفكك وحدات العالم لكى يحقق اختراقا مغامرا مندفعا الى لا نهائية عنيدة . ان الشاعر كمعترض على

.وجودات أكثر تقلا واكثر جورا ، يستأنف نشاطه الرافض باعادة تشكيل العالم . فهو بعد أن فككه استغرق فى محاولة تأملية لخلقه من جديد . وحيث ان الشاعر فى عملبته تلك لا يستطيع ان يقدم تشكيلة غنبة مرغوبة من مواد فعلية وأشياء حاضرة ، بل ينجز امكانية واحدة هى امكانية رسم تشكيلة مشرقة من مجموعة صور ورموز ذات دلالات ، فمعنى ذلك أن الشاعر يكبت فى أعماقه تناقضا رئيسيا .

وهذا التناقض قد يبرر بكونه امكانية موضوعه بهذا الشكل ، أو يكون مجرد احتيال . لماذا ؟ لان الشاعر يوهمنا بتحرره النهائى من تأثير الأشياء الدائرة به ، وانتقاله الى عالم جديد يزدهى صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صورا تعكس عالمه الذى احتفى به ، ولكنه يصدمنا عندما يعود من جديد ويرتمى فى حضن الاشياء . وبذا يبرز البعد المأساوى كخط ينتظم أحيانا أعمال الكثير من الشعراء . ان الأشياء اصـــــلب منا واخلد ، هذا هو ما يقذف الى هوة عميقة ولكن الشاعر لا يرتضى الصمت فهو اذن يبدأ استئنافه من جديد وفى ميلاد كل قصيدة مؤكدا حريته . وهذه الحرية كتكشف وانتزاع مستمر تصطدم بأسيجة عديدة . وعندما تكون هذه الأســـــيجة اصطناعية بدعوى من اضطهادات قائمة أو اختلالات فى الوعى ، تتعين هذه الحرية بمجموعات شعرية مشحونة بتمرد ثورى وزخم يستهدف ازالة المواقع المؤتلفة مع الوضع الانسانى . وهنا يكون هذا الاستئناف بطوليا وفاعلا على اعتبار انه وثيقة ادانة وشاهد حتمية افلاس وضع غير مشروع . انه اسهام والتزام بتوضح عبر مسئولية لا يمكن الحياد عنها . ان قصيدة الشاعر (روبرت أ . هايدن) مثلا والتى يقول فيها :

انني أرى آلافا من العبيد

ينهضـــــون

من القبور المنســــية
ومن جراحاتهم تســــيل السنة اللهيب
حتى أرض العبودية
وسلاسلهم تهز (يكسى)
فى قصف شبيه بالرعود
(جبرائيل ، جبرائيل ، الا ترى ، الا تسمع ؟؟
ان النهاية قريبة
فماذا تتمنى ؟
قل قل .. قبل أن تموت
انك تريد ان ترضع الثورة
من ثدى الأم العبــــدة
لان الزنوج لن يرتاحوا طالما ان للعبودية دعائم
فحطموها واتركوها ذرات غبـــــار
اما سلاسل العبودية
فيجب أن يأكلها الصدأ .
أو قصيدة (شنق فاسيلى ليفسكى) لـــ (بوتيف) :
(اننى أعرف ، آه أعرف انك تبكى يا وطنى
لأنك فى أسرك العبودى
انك تبكى لان صوتك الالهى

هو صوت بائس يدوى فى صحراء) .

او الى حسى الأول :

(فلتغنى لى ، يا فتاتى الرقيقة

فلتغنى لى أغنية الحزن هذه

كيف يتلاقى الاخوة فى كراهية ،

وكيف نفقد نحن شبابنا وقوتنا وعتددتنا

فلتغنى كيف تصبح الأرامل الوحيدات

وكيف يموت الأطفال من غير ببوت !)

انما تتمثل خلالها وخلال آلاف القصائد سواها المسئولية الأبدية ، هذه المسئولية التى تتوزع عبر المواقف والمشاهد وعبر حلقات الزمن التاريخى .

وعندما تكون الاسيجة المتحدية والتى تقف وجها لوجه أمام حرية الشاعر أسيجة الكون الأزلى الذى يلتهم بشراهة ملايين الملايين من الأجساد ، فهنا يبدو استئناف الشاعر غضبا أو تشاؤما أو استسلاما منتكسا . أى ان الحرية (حرية الشاعر) التى اختارت طريقها فى جو من الاطلاقية والأثيرية تختار نفيها . أى تختار (اللاحرية) مع (اليوت) :

(هكذا ينتهى العالم

هكذا ينتهى العالم . هكذا ينتهى العالم

لا برجة عنيفة وانما بنواح خافت)

وعند هذه التجربة ـ تجربة الوحدة أمام الكون ـ تتساقط حريات كثيرة فى الفخ كمقدمة للسقطة الأبدية . وقليلون أولئك

الذين لم يسمحوا للعدم ان يطأ عتبة جبهاتهم ويخذلهم ، فقدموا أروع استشهاد عبر الاصرار الذى يؤرخ عظمة الانسان .

وبين السقطة والاصرار يظل الاستئناف قائما ، لانه حركة تمثل النقيض المقابل لعالم موجود ، أى أنه (لا) الضرورية لبقاء (نعم) العالم الآلية . ولكن الشاعر لا يمكن أن يدور لصيقا باستئناف سلبى بل انه يخطو عبر دقق حى تهيله الاعماق من أجل أن يغير التركيب القائم . ان كلمات الشاعر لا تذهب أدراج الرياح ولا يمكن ان تزخرف بناء موهوما . بل انها تقاوم رصف الممسوخات لتحارب الممسوخية وتحرر الوحدات الطبيعية والانسانية لتوحدها فى عالم جديد ان الشاعر اذن ، وبمجرد ان تنفتح الحواجز أمام رؤاه، يتحول الى خالق . وهذا الخلق الفنى المتمثل بأروع الصـــــور والأخيلة والموسيقى اللفظية لا يمكن أن نجرده من أية مسئولية على اعتبار ان جذره ــ أى جذر العطاء ــ ممتد الى عمق موغل فى المسافات .

ولكونه متعلقا بتربة فان كل الرؤى المحلقة والرومانسية هى مشدودة الى بعد بؤرى تنقاس عليه كل الترابطات والتشكيلات . ولكن مسالة تبرز بصرامة ومن جديد : هل ان امكانية الشاعر وبهذا القياس تظل رهن الاعتقال ؟ أى محكومة بأن لا تنفلت من أسر الأرض والواقع ؟ وهنا لابد ان نقول : لا . امكانية الشاعر ليست كامكانية الناثر . الناثر يكون مباشرا . ويدعم عضده القارىء أو المستمع المتلقى والذى يتجاوب مع الناثر على ضوء قاسم مشترك من المفاهيم والعبارات والمرتكزات التى تعطى علامات على الدرب من أجل الوصول الى غاية الناثر أو القارىء فى حين ان الشاعر يختار أدواته ووسيلاته من اجل ان يتجاوب مع العالم بل من أجل أن يتجاوب مع ذاته . أى أنه يبحث عن العالم بافتراض ان لا عالم يتدخل فى وعيه الرؤيوى . ان هذا الافتراض (ان لا عالم سوى

عالم الشعر المنفرد ساعة ميلاد القصيدة) هو نفسه الطريق الوحيد الذى لا يغمط حق الشاعر فى تسبيحاته الصوفية وكذا لا يقطع المردود الذى تقدمه القصيدة فى العالم ومن أجل العالم . لذا فالشعر هو عملية فرار من الواقع وعودة الى الواقع ، ومزج بين الذات واللاذات ، وتداخل فى وحدات الزمن وهذه هى قدرة الشاعر الفنية فى محاولته الوصول الى مركز الأشياء والحقائق . وهذه المحاولة هى رغبة صافية . وهى اللذة الجمالية التى تحدث عنها (سانتيانا) بأنها لذة الانسان فى أن يفرض مركزه وأوهامه على المراكز . ومن المؤكد ان هذه اللذة ليست مجرد غزوة أو تسلبات لا أكثر ولا أقل ؛ بل هى مرتبطة أساسا بجهد الانسان فى تحسين عالمه : (اللذة الكبرى) .

ولذا فان اعادة النظر تظل دائما نهجا أو تجاوبا بين الشاعر والعالم . وهذه (الاعادة) نفسها تولد فى الفوضى حيث يعمد الشاعر وبحكم حالات غيابية مرهونة برؤى ناقبة الى نسيان وجود الاشياء والأشخاص . وهذا النسيان كتذويب للكينونة القائمة من أجل انبثاق كينونة جديدة . ان الكينونة الجديدة التى يطمح لها الشاعر هى خلق وهى مغامرة ؛ لذلك فمن غير الممكن استجواب الشاعر واخضاعه لاستنطاق لا منطقى . ان منطق الشاعر الوحيد هو الابتعاد عن تلك الموجودات (ساعة المخاض الشعرى) . وسواء أكان هذا الابتعاد انحباسا وتوحدا منكفئا نحو الداخل فقط أم تحررا من المحدودية والشخصانية والداخل ، فهو طبيعى ومنطقى . وهو اختيار . ولكن هذا الاختيار ليس اختبارا ما ورائيا أو فوق العالم ، انه اختبار فى العالم . ومهما تكن انفلاقات الشاعر وصبواته الحلمية او التخيلات فهى مربوطة أبدا بالعالم ، بالماضى والحاضر ، والمستقبل . ان (مالارميه) الذى قدم شعرا خالصا ، كموسيقى لفظية تتحلل من المضامين والمعقول ، لم يستطع أن يخفى المه العجيب لموت أخته . ان العلاقة بين الشاعر والعالم

تنفتح منها منظورات العمل الشعرى . ومهما تكن هذه المنظورات فهى نفسها استئناف للعالم وللموضـــوعات المعدة والموروثات القائمة . واستئناف ضد كل الزيف والاهتمامات السياسية التى أسهمت نوعا ما فى موت حريات كثيرة . وهذا الاستئناف يحمل طقوس الادانة كدين . وكما يقول (بيرس) : (ومن الحاجة الشعرية ــ وهى حاجة روحية ــ ولدت الأديان نفسها ، وبالنغمة الشعرية تحيا الشرارة الالهية الى الأبد فى زند البشر !) .



الشعر والزمن والموسيقى

عندما يتكلم (كانت) عن الزمن كشكل خارجى للتجربة انما يوضح أهمية الزمن وانتظامه الاحداث وكل ما فى العالم ، فى رابطة تاريخية . فهو يمنح كل شىء حدوثا متجددا وخلودا . وهو فى الوقت نفسه النماء مستمر لهذا الخلود . والزمن ليس اتفاقا أو ترتيبا يلجأ له الانسان فى عملية خلقه عالما منظما معقولا . بل هو قوة تبتدىء بابتداء جذور العالم واصوله . وهذه القوة مرتبطة مع الذواتات ومتطورة معها بحيث لا مفر من الزمن كمرافق عـــريق لابتداءات الحياة واستمراريتها القائمة ، والزمن هنا لم يكتسب هذه الأهمية العقلية الفائقة الا عن طريق الانسان ، فالانسان محاط بالزمن فى حين انه هو الذى يعطى للزمن هذه التسمية .

وعندما نتكلم عن الشـــاعر لابد أن نتفق على زمنين : الزمن الصـــورى والزمن الآخر . والزمن الصـــورى هو الزمن الذى تنبثق فيه القصـــيدة . ويكون هذا الزمن مملوءا باعتمالات معينة أو بأفعال ترسم انعكاساتها على الشاعر . وهذا الزمن بالضبط هو زمن ميلاد القصـــيدة . والصـــورية فيه لكونه جزءا من الزمن العام .

ولكن الزمن الآخر هو المهم بالنسبة للقصيدة ، لأنه زمن القصيدة الانطولوجى والذى يستمر مع القصيدة عبر أجوائها وحركتها . وهو دوما يرافقها فى الكينونة والتصير والانقطاع . ان الشاعر يعمل دوما على استحصال زمن جديد لقصائده . وهو فى انفلاته من الزمن العادى ، وترتيبه الاعتيادى انما يختلق زمنا جديدا . وهذا الزمن الجديد المختلق يختلف كليا عن خصائص الزمن الفعلى لكونه لا يمتلك ماضيا وحاضرا ومستقبلا . أى أنه يحطم التقسيمات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هى كتلة من (الماضى والغد) معجونة فى انية الشاعر . ان استحصال زمن جديد آخر هو ما يميز الشاعر الملهم من (الشاعر) الذى يكتب شعرا . فالذى يكتب شعرا جيدا — غير ملهم — تتداخل لديه الوحدات الزمنية وهو تارة ينفلت من عادية الزمن ، وتارة أخرى يقع فى قصيدة زمنه اليومى . لذلك لا يستطيع أبدا أن يقدم تجانسا فى جو القصيدة حيث تمتزج لديه الرؤى الشعرية مع القصيدة فى النظم . ولابد هنا ان تتفكك القصيدة وتتحول الى عطاء واحد ظاهريا يمتلك الوحدة السطحية فقط فى حين انه تتلملم الصورة والافكار بدون وحدة عميقة وبدون ترابط حى منسجم . ان الشاعر وبعد ان تتوافر لديه كافة شروط التواجد الشعرى يلج زمنه الخاص وهذا ما أكسب الشاعر الملهم طبيعة صوفية وقتية . ان الزمن الجديد هذا هو (زمن الغيبوبة) بالنسبة للمتصوفة . وهو بالاساس يتشكل مع الرؤى الحقيقية . أما الرؤى الزائفة فلا تستطيع ان تضمن الزمن الجديد الضرورى لعلمية الخلق الشعرى . ان هذا الزمن المستحصل والذى يقف على مسافة من الزمن الحقيقى يمتلك حقيقة كونه خلاصة نقية ، وشفافية تظهر خلالها ملامح الكون والعالم الأرضى ، وهو فى الوقت نفسه الزمن الذى يستطيع وحده المضى الى جوهر الأشياء وعمق

الحقيقة الكونية الكبرى وغير المدركة . وهو من هذا الاساس زمن بطولى جرىء لانه ينتهك حرمة مجهولات عديدة وجملة من عوالم (التابو) . وهذا الزمن اللاطبيعى وغير العضوى الذى يحل فى وقت ما مع ظهور الانبثاق الداخلى هو زمن الشاعر الحقيقى . وعندما يكون الشاعر مزيفا أو يستطيع ان ينجح لحين ما فى تقديم دفقات عاطفية أو صور ذهنية أو حسية جيدة مدعومة بقابلية معينة فى البلاغة والاقتباس وضبط شكلى للايقاع ، فانما يظل أيضا مقطوعا من الزمن الحقيقى للشاعر . ان استحصال الزمن المزيف وافتعال ايجاد رؤى ، والحواس فى عالم وهمى مفترض بادعاء وتكلف لا يمكن أن يحمل فى أحشائه بذور الشعر الحقيقى .

اننا عندما نتكلم عن هذا الزمن — زمن الشاعر — فاننا نتكلم عن طلاق جديد ، هذا الطلاق هو ايعاز للذات بضرورة الانفصال والاستغراق فى النشوة الجديدة والمعرفة المرتقبة . ولكن هذا الطلاق ليس انفصالا أبديا بل انه فى الأبدية ، يحتضن الاتصال والوجوه والحركات . وفى كل الدرجات ومهما تكن عزلة الشاعر المقدسة — ساعة الخلق الشعرى — فالشاعر يظل محافظا على هويته كابن طبيعى للكون والأشياء حيث تتجسم فى كلماته تعبيرات الحياة وأسرارها .

وفى الشعر الروحى — ولا أقصد بالروحى هنا الفهم المدرسى — يبدو واضحا تآلف الشاعر مع زمنه . حيث يتضح التآلف مشجعا خالقا أنيسا . وفى الشعر الرومانسى أيضا يتعلق الشاعر بزمنه ولحد ما . ولكن هل ان ذلك الزمن الجديد متوفر أثناء عملية خلق القصيدة بالنسبة للشاعر الواقعى والجماهيرى مثلا ؟ . . وهنا لابد من القول ان هذا الشاعر الواقعى أو الجماهيرى بقدر ما يكون مخلصا لقصيدته ، مخلصا لموضوعه ، متفاعلا معه

بتجذر وامتزاج كلى يشغل ساحة الشاعر فان الزمن الجديد يتوفر تحت ضمانة الحس الداخلى والاختبار المتأصل وبذلك تنبثق الى الوجود قصيدة جيدة جديدة .

وبخصوص هذا الموضوع ــ موضوع الزمن ــ يبرز تساؤل مهم جدا هو عن مدى ارتباط الزمن بالارادة ! والحقيقة ان فى الأمر عقدة ما . فلو أمكن القول بأن الزمن ليس ارادة بل هو انبجاس جديد مرتبط بمداهمة رؤى وأخيلة معبنة تغزو وعى الشـــــاعر ، وبالتالى لا تستطيع الارادة أن تتوصل الى ايجاد نمو لهذا الزمن أبدا ، نكون قد ختمنا على الوعى بالشمع الأحمر ، ونفينا الطاقة الانسانية كارادة ، كفعل حى ، كملاقة وحيدة ضد العدم ولو انتقلنا الى الضد وقلنا ان الزمن ارادة ، فمعنى ذلك اننا نجعل من الاخيلة واستحصال الزمن الشعرى امكانية ســــهلة تتعلق بقوة الارادة وتتحول الاشعار الى أنماط أفعال منظمة ومصففة باختبار فيقدم الكثيرون بناء يسمى (الشعر) وهو مجرد من أية شحنات شعرية أو أى منطق داخلى أو عذوبة نسغية .

اذن فالشعر ليس عملا اراديا كاملا، وكذا ليس عملا لا اراديا كاملا . الشعر هو تواصل الارادة بالالهام . والزمن متأثرا بالارادة على اعتبار انه يأتى بعد مرحلة من الوعى والتكشف المستمر والفهم الحاد . وهو لا ارادى على اعتبار أنه لم يأت بناء على طلب أو توسل ، بل ينبثق متواقتا مع نفسه حسب الانعكاسات التى تؤثر على طقس الشاعر ، وحسب احتداماته الداخلية . أى أنه متأثر بالارادة على اعتبار انه لا يتهيأ لدى أولئك الذين لم يخلقوا أنفسهم عبر المجاهدة الشـــــاقة والوعى الثاقب . وهو ليس عملا باشارة من الارادة لكونه يمثل حالة مفاجئة . وهذا الزمن ــ زمن الشاعر ــ وليد الاتحاد بين الارادة واللاارادة بين الوعى واللاوعى ، هو زمن

موسيقى ، مضطرب تجوس فيه روح الشاعر بكل حرية ، وتخلع باستمرار أغطية كثيرة وتزيح ركاما من كلمات تعقد الطريق أمام التكشف والصرخة الحقيقية . فيه تنكشــف قوة (اللوغوس) والأصوات المتكسرة على جرف العالم والأصوات التائهة ، والحركة السـرية للموجودات . وهذا الزمن ليس حضاريا ، ولكنه نفس حضارى يرافق الحضارة يبتعد عنها . يختلى بها ، ويواجهها ، يصادمها ، يدعمها ويقذف الشتيمة بوجهها . انه روح الكون الذى لا يمتنع عن الكون ولا يقدر ان يحط الرحال . يتكلم عن النقاء والصور المثلى ويهبن غباء العالم ولكنه لا بحلم . انه يحلم ولا يحلم كما يقول (نوفاليس) . وفى كل الحـالات ، والرؤى والاخيلة والانفعال الشعرى والأشواق الانسانية ، تستقطب القصـيدة الاجواء الواضحة والمجهولة لتساوى الحياة (الواضحة والمجهولة أيضا) وتحتضـن الزمن كله . وكما يقول (بيرس) عن الشعر : (انما بعرف لنفسه انه مساو للحياة ذاتها . الحياة التى ليس عليها ان تبرر الا نفسها ، ومى ضمة واحدة ، كأنها قصـيدة واحدة كبيرة حية يحتضن الشعر فى الحاضر كل الماضى والمستقبل) .

وهذا الاحتضان الذى تقوم به القصيدة للماضى والحاضـر والمستقبل ، هو الاحتضـان الذى يتآلف مع اشـعاعات العالم الأزلية . وهو الطريق الوحيد لملاحقة الحقائق والكشف عن الجوهر الذى تلتف حوله الأجساد الشيئية وحركتها القائمة .

ولذا فان زمن الشاعر هو الزمن المحدد فى رؤية الشـاعر الصلفة ازاء الغموضات والاحاجي الكبرى . وهو زمن نشط جدا تقترن به الافكار بتداع خيوى مؤهل لتوفير شـحنات فذة يقذفها الانسان فى تخطياته .

الشـــــعر والموســـــيقى :

الشعر ليس اضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات . الشعر فى الاصل مضمون موسق . انه الكلام الذى يصـــــوغ موسيقى لذيذة ولا يكف عن ايصـــــالها بل يكون جوا رحبا يمنح الانغـــــام جولتها الوحيدة ومتنفسها الوحيد . ومن هنا كان للانضباط الموسيقى أهمية قدسية خاصة منذ (الخليل) حتى الآن والشعر العربى التقليدى مرتبط ارتباطا وراثيا هائلا ببحور محدودة موضوعة .. وهذه البحور لم تكن فى الأصل وضعا قانونيا مفروضا . بل هى كانت وبالضبط مجرد استقراء واحصاء لأوزان الشعر العربى . لذا فقد كانت تسجيلا تاريخيا فذا لأروع الانطلاقات الشـــــعرية الخصبة وكانت عرضا ثمينا وموسوعيا للروح الموســـــيقية التى لاتخضع بسهولة للتحديدات الكلامية . وحفاظا على شرف انجاز (الخليل) كعمل تاريخى جبار فى حقل الشـــــعر لابد أن نؤكد خصائصه التقدمية بشكل يضمن استمرار حياته كفعل تقدمى خلاق . وهذا لا يكون الا بمحاولة واحدة هى أن لا نسمح للشعر أن يكون ميدانا لتطبيق بحور الخليل . وبالتالى لا تتحول هذه البحور الى معوق يقتل الموسيقى الشعرية ويتلف فى نفس الوقت جدة المضامين والانتباهات الحدسية والتأثرات الحسية .

أن (فليب سدنى) فى كتابه (دفاع عن الشـــــعر) بقوله : (ليس النظم الموزون الا زخرفا لا يبرر ان يجعل من الكتابة شعرا . والوزن والقافية لا يجعلان من الرجل شاعرا) . كان قد أوضح حقيقة مهمة عن الشعر الحقيقى . وكما اوضـــــح ايضا الكاتب الفرنسى (فنلون) بأن (النظم آفته القافية) . ولم يجىء مصداق ذلك فى أوروبا بل تبلور كحقيقة وكتطور تاريخى فى الشعر فى قارتنا أيضا فانبثقت طرق عديدة فى التعبير الشعرى . وكانت كلها متفقة على دور الشعر الحقيقى : (انه يكشف الحجاب . انه يظهر الأشياء

العارية فى نور يهز الغافل . ويظهر تلك الاشياء المدهشة التى تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلا آليا .) كما قال (كوكتو) . اما الكلام عن لاهوتية (العروض) فقد تحدث منذ القدم شعراء العرب بلسان (ابى العتاهية) : (انا اكبر من العروض) ولكن ، حيث ان النقطة الخطيرة التى تتشبث بها الفرق الشـــعرية على اختلافها هى نقطة (الموســـــيقى) ، اذن .. لابد من تبيان شىء ضرورى حول الموسيقى .

الموسيقى نفسها هى غير محددة وغير موضوعة ضمن قوالب ورسوم . الموسيقى ليست تقليدا لاصوات مجموعة واضـــحة وظاهرة بل هى بحث مستمر لا يقف عند حد عن الأصوات الهائلة والسرية التى تحكم عالما بأكمله . هذه الأصوات نفسها ليســـت ما نسمعه أو نحس به فقط ، بل هى الأصوات التى ينسب لها انها السحر . وينسب لها انها كلمة المطلق . وتظل هى قائمة كانعكاس وحيد يثبت الكون من خلاله وجوده .

والكلام عن الموسيقى بمصطلحات (النغم) و (الايقاعات الهارمونية) و (السونيتات) ليس الا شكلا للشىء الجوهرى وهو (الروح الموسيقية) . اننا نتكلم عن الروح الموسيقية التى تعيش مع كل الاشياء ، والتى تعطى حتى للصمت نفسه نغما خاصا . هذه الروح الموسيقية لا تقع ابدا تحت حصــــــر ، وفى الشعر لا تحتكرها البحور ولا استحداث البحور . بل انها تظل طليقة جائلة بحرية غير مدركة ، فآنا تكون فى قصيدة عمودية وآنا فى مجزوءات وآنا آخر فى قصيدة نثر . ومسألة ان تكون الروح الموسيقية هنا عقارا يحوزه طرف معين من مسألة ليست اكثر من ان تكون مغالطة مؤقتة . والشعر نفسه ليس اقتصارا على القصــــائد ، بل انه كروح موسيقية تدخل فى العالم من خلال النوافذ الجمالية العديدة .

ولقد أوضح (جاك مارتيان) ذلك بقوله : (الشعر لا يعني فنا معينا من فنون الكلام فحسب ، انما هو الروح التي تنساب انسيابا خفيفا في جميع الفنون) . وبمعنى آخر يقصد (مارتيان) ان الشعر هو الحياة وحيث ان الحياة تتجدد في البرهة الواحدة كحركة وتجاوز مستمر فلابد ان تكون في الشعر خاصية الحركة المتجددة . فالشعر عدو السكون ، والتأمل نفسه عند الشاعر هو نظرة ازاء عالم شديد الجيشان . وحتى عندما يكون التأمل موقفا ازاء صمت أبدي أو استرجاع بطيء لذكريات ، فهو يخفي تحت سطحه حركة متجاوزة . و (الايقاع المتساوي) كموسيقى لا يستطيع ان يمنح الحياة شكلها الشديد الحركة الشديد التجاوز عبر التمثل في القصيدة ، انه ينجح ولحد ما في أن يقدم المضمون والانعاشات في حالتي (الفرح والحزن) ولكنه يعجز ولحد ما أيضا في ايجاد حركة موسيقية حرة متجاوبة مع نقاء المضمون وحركة الوجدان . ولهذا فقد كان جهد (عزرا باوند) مثلا في ايجاد الايقاعات المتعددة في القصيدة الواحدة : (النظم تابع لتدرج النغم الموسيقي لا لتتابع الايقاع المتساوي) يمثل وعيا حقيقيا لضرورة احاطة الشعر بحركة الحياة وحريتها . ان تعدد الايقاعات هذا عند (مس لويل) و (باوند) والذي احتاجه الشعراء بعد ذلك للتوصل الى تفاهم أكثر مع أنفسهم ، كان أكثر انسجاما من استعمال الايقاع الواحد المعاد .

وهذا التعدد كفل الرؤيا الكونية راحة أكثر في اطلاق أوسع مجال روحي للأفكار . وهو في الوقت نفسه لا يمثل تعددا استفزازيا يكون الايقاع فيه كالنشاز بالنسبة للآخر بل ان وحدة هارمونية توطد التآخي الايقاعي والانسجامات اللونية . والشعر كفعل فني ايقاعي يتفق مع التطورات الموسيقية في مهمة تذليل التناقض القائم بين (الحس) و (التكشفات الحدسية) من جهة ، وبين التعبير الشعري أو الموسيقي من جهة أخرى .. والقدرة التعبيرية لا يمكن

ان تحتاج الى شيء سوى الى المزيد من الحرية . ان ابيات القصيدة الواحدة فى الشعر العمودى هى أجزاء متساوية فى بناء موسيقى. وان وحدة البيت تخلق خلال ذلك اسيجة محددة تحجز الحرية ، فيضطر الشاعر ان يمارس حريته بالقدر الممنوح له . وحيث نرى مبدئيا ان دين الشاعر الوحيد هو حـــــريته فمعنى ذلك ان الاطار الايقاعى القديم لا يمكن دائما ان يحل تناقضه القائم مع حرية الشاعر وحركته الوحيدة الا بعدم القداسات العروضية التى ساهم اعداء (الشعر ــ الانسان) أنفسهم فى تحجيرها كأوثان أو اخلائها من روحهـــــا .

ان الشعر الحديث قد قدم اسهاما ثوريا فى عملية الخلق الفنى وفى تفجير الطاقات الخبيئة والأكثر وعيا لطبيعـــــة حرية الانسان . وهو لم يقدم على تحطيم وحدة البيت فحسب ، بل ان وحدة التفعيلة نفسها بدت ليست المقاس الوحيد والمشروط للتعبير عن توتراته ونزعاته وبوحه المستمر بنداءاته . لذلك فقد أضحى التطور الحاصل فى القصيدة العربية ليس محاولة مجددة تعاكس القديم ، بل اختيارا من خلال الضرورة ، الضرورة فى ان يتكافأ الحس والموسيقى واللغة والمعانى فى وحدة واحدة . فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة او غير مخططة ، ينبغى ان تكون الوحدات الايقاعية قادرة على امتصاص الشـــــحنات الوجدانية للشاعر ، بحيث يكون هذا الامتصاص ايجابيا خصبا يعبر أولا وبكل جلاء وحرية ، ويعطى ثانيا اضــــاءة اكثر واســـترمازا أكثر . فالاحاسيس المتحركة لا يمكن ان تستوعبها أشكال موسيقية رتيبة كليا . وحركة الحس فى الاسراع او الابطاء أو التوقف ، وكذلك طبيعة الذاكرة وبحث الرؤى الحدسية وتكوين الانسان الغريزى والذهنى بالمقابل الى حرية كاملة للايقاع الموسيقى الشعرى ، يطول أو يقصر ، او يتجزأ او يلتم أو يرفض نفسه ، حتى ينجح فى أن

يكون .عادلا موضوعيا يتطابق مع شرط الشاعر الداخلى ومسيرته أفقيا أو عموديا .

والروح الموسيقية تتحمل كل ذلك . ومادامت الكلمة نفسها تمتلك جوا موسيقا تشيعه حروفها ، ومادامت الكلمة تنجح فى اصطياد الحدوس الانسانية والانفعالية الداخلية ، اذن فهى قادرة — وحتى اذا انعدمت التفعيلة — ان تقدم شعرا .

ولابد من استخلاص نقطة وهى : مادام التجديد فى الشعر يحتكم الى التجديد فى الموسيقى ، اذن فاعداء التجديد الشعرى والمغامرة الشعرية هم أنفسهم اعداء التجديد الموسيقى ، ولكن عندما قال (افلاطون) : (حذار ! فالتجديد فى الموسيقى افساد كل شىء ، وكما يقول (دامون) — وانى أوافقه على ذلك — ان كل من يمس قواعد الموسبقى فانه يهز فى الوقت نفسه القوانين الاساسية للدولة) (يجب اذن ان ننظر الى الموسيقى كما لو كانت حصنا من حصون الدولة) . فهل معنى ذلك ان تاريخ الموسيقى أنصت مطيعا لقولة افلاطون ؟ طبعا .. لا ، والسيمفونيات المجيدة والابداعات الموسيقية الرائعة شاهد على ذلك فالموسيقى ليست نظاما وليست مجموعة خطوط لا خيار لنا فى ســـــواها . وكذلك الشعر ! وبذلك يستطيع الانسان ان يقول كما قال (كبركفارد) : (اننى أكون) .

الشعر والحدس

الحدس فى الشعر موصل لما وراء الاحوال الخارجية والظواهر فى العالم . والشاعر عندما يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انما يعتمد فى ذلك على خلفية مخزونة تظهر فى (الآن) متكئة على الأشياء الموجودة لتمنح نفسها . وعندما لا يقنع الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الاشياء الخارجية انما يتحدى فينومنولوجيا الاشياء ليثقب جدار الأشياء السميك ويسوح فى عوالم لا مرئية وغير معقولة ، والوعى يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . لكن الوعى لا يتكلف بمهمة خرق حرمة الاشياء فيوكل ذلك الى (الحدس) والحدس كاستبطان يحمل الرجفة الاولى رجفة الملامسة المباشرة للاشياء الجديدة والتجربة . وهو وتحت تربية الوعى الحاد جدا يصافح الشعاعات الملونة والمسرفة فى حركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا فى عالم غير مرصود من قبل الوعى .

ان الخطأ الذى وقع فيه (برجسون) كان متأتيا من تأليهه للحدس كاطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون أن يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر أو الفنان ان تكون أكثر من توقعات أو حالات غريزية مدينة للوعي بشرف تألقها بكل جرأة . ان الحدس نفسه

موجود عند الانسان العادى وعند الحيوان ، لكنه مختلف تماما عن حدس الشاعر أو الفنان باختلاف درجة الوعى أو المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التى تحدث عنها (سبينوزا) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح فتشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيمعنون فى فرارهم من تموضعهم الجسدى ويختارون نفسهم الى مملكة أخرى . والتمرد الخطير الذى يقوم به الحدس هو تعبير عن ضجر الانسان القديم من المراقبة الصماء التى يخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفى الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق أزلى محبط للخلود . وهو كذلك يعنى القوة الحيوية التى شكلت الوجود الحى قبل ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التى تسرى فى كل المخالبق الحية ليمتد عبر ثغرات الحدوس والأحاسيس والغرائز الحيوانية وأرواح الاشياء كجسر تفاهم أبدى بين الانسان والطير والبحر والعاصفة والرمل وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، وأضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العقلى الى صنعة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون .. الخ .. والشاعر لا يطيق ذلك ، لانه لا يريد أن يصنع ، بل يريد أن يقذف اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وأفكاره بكامل الحرية وبدون حجر أو تعجيز أو حواجز عقلية .

وانبناق القصيدة طبيعى عند الشاعر الحقيقى من أجل أن

يعالج ضغطه الخاص . ومن اجل ان يضمن ــ ولو وقتيا ــ توازنا ما . وكطبيعية نسرب الماء بين أصابع الكف التى تضغط الماء ، وكطبيعية صوت الشـــلال ، وطبيعية حركة الأفلاك ودور الليل والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة أصلا فى أعماق الشاعر كتجاوب فطرى بينه وبين الخارج . انها انعكاس فى وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التى يرتبط ما فى خلالها الانسان بالكون .

وأهمية الشاعر تتبلور فى ناحية أساسية هى التظهير ، اى تحويل الحدوس الداخلية من مرحلة الاستبطان الى الاعلان ، وهذا التظهير كافصاح عن حركة الداخل لا يمكن أبدا أن يتطرق اليه الافتعال . بل ان الأثر الخارجى فيه ــ أى القصيدة ــ هو نمو امتدادى للصوت الداخلى . وعبر الحدس لا بمكن أن تقف ابعــاد معينة ، فكثيرا ما تلغى الحدوس المسافات أو تقف فى مكان لا تأريخى لتتوصل الى فهم تأريخى مغاير . وهى اذ لا تصمد أمام مناقشات العقل ومناوراته على اعتبار انها غير خاضعة أبدا لتعقيدات أو تقنينات معينة باسم العقل أو حتى باسم الحواس ، فانها تعتبر أحيانا النافذة التى تطل على أقصـــر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك فالحدوس هى اطلالات الداخل الجريئة نحو العالم السرى والكثيف المجهولية . وهى أيضا رؤيا البصيرة الداخلية التى لا تتقيد بشكليات الادراك الحسى . والشاعر نفسه عندما ينظم قصيدته انما ينطلق من حالة معينة . وهذه الحـــالة المعينة تتزاحم فيها الحدوس والاحاسيس والافكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن أدق الخلجات الداخلية أو التأملات أو التطلعات الى ما وراء الاشياء الواقعية . والحدس نفسه ذاتى لانه مقرون بذات الشاعر لكن ذلك لا ينكر وجود معــادل وســـطى عام أحيـــانا . و (بليك) عندما يتكلم عن نهاية العالم احتراقا بعد ستة آلاف عام (لان الجحيم هو الذى أخبرني بذلك) انما لا يتكلم مدعوما بحجج عقلية

بل يتكلم بفعل موحيات حدسية تصور له نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر (بودلير) مليئا الى حد ما بالمواصلات الحدسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشنج . و (رامبو) نفسه كان ينصت الى حدوسه منغما خطواته وفقها من حيث ان حدوســـــه كانت قدره الغريب والهامه المتخطى لكل ابعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقدم (أودنيس) صياغات شـــعرية رائعة كمعطى لعملية الاضاءة الداخلية التي يمارسها فى أعماقه الحسية ، وحيث تومض الاشراقات الحدسية بنقلات سريعة ترسم طيفها الاذهل أمام عينى المتلقى . وبينما يسقط البعض من الشعراء فى أحضان المخاطبة العقلية والتقريرية بفعل ارتباط شـــــعرهم بالمناسبات والأهداف الســـــياسية . وهؤلاء الذين يخفت البزوغ الحدسى فى قصائدهم ثم وحدهم الذين يظلون فى مكان واحد من حيث أنهم استنفدوا أو يستنفدون شحناتهم فيقعون تحت أســـــر امكاناتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظا على مقياس معين أو لا يتجاوز أبدا طوال السنين .

لذلك نرى (صلاح عبد الصبور) مثلا ، وأحيانا قد راوح فى مكانه نفسه فيما اذا استثنينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة النرة للوجود وتنفقد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسى . وهذا بعض الســـــر فى كون تلك القصائد متوقعة تماما وكأننا نستطيع ان نفهم ما يريده الشاعر منذ الوهلة الأولى . وان من المؤسف أن نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدأ يتطرق الى جسم بعض قصائد (الجواهرى) الأخيرة مما أفقدها الكثير من وحيها الشاعرى الحقيقى .

اذن : فالشعر الذى يتحجر فيه النبض الحدسى يكون أشبه بالسرد وحتى القيمة الجمالية التى فيه لا تقوى على الاثارة الحقيقية التى يصنعها الشعر .

أما الشعر الذى تتبرعم من خلاله الحدوس المتألقة مع الوعى، ومن خلال العلاقة بين التشخصن والتعاضد الجماعى العام ، فهذا يعطى صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفء الكونى ، على اعتبار انه غير متوقع بل يحمل شحنات متغيرة خصبة لم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارىء ، مفاجأة التجدد الأكثر اشراقا .

وهكذا نستطيع أن نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر الجاف والتجريدى من جهة ، وبين الشعر الممتلىء بالرؤى . ولكون الشعر المشبع بالرؤى هو شعرا منفلتا من الاطار المادى ، اطار الاشياء الحجرى والموضوعات المذهبية ، فهو شعر مخلص يتعقب أصوات العالم الحقيقية لانه صوت أكثر من حقيقى .

وهو هنا يمثل الرؤيا الفائقة جدا ـــ عند النيو الصوفيين مثلا ــ بل لا يتخلى أبدا من ارتباطاته الحقيقية ، بارتباطاته بالأرض بالخلفية الانسانية ، بالبعد الحضارى ، وبطبيعة اللغة وامكانية اللغة .

ولكنه يريد وفى نفس الوقت ـــ الوقت الذى يدرك فيه الشاعر تفاهة تصـــــور القطيعة الكلية عن العالم ـــ ان يمارس نوعا ما حريته . وحريته هنا ليست الشعار الذى يحتمى به من الواقع أو يفتعل به لعبة ما ، وليست مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج عملية معينة . بل حريته هنا العبور الجرىء الى ما وراء حدود وجـــوده الذاتى المشـــــخص والمجمد عبر المواضـــــعات العقلية والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترحل لوجه العالم العانس لا يمكن ان ينسم بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كقبض تلقائى يؤكد استمرارية المزاولة .

وثمة نقطة ينبغى الاحتراس منها لأن فيها خطرا ما . هذه النقطة هى ان البعض يمتطى أساسا الرؤيا ، فيقدم صورة باردة مضلعة وزائفة ، حتميا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح الشعرى قد تتمكن على الايهام بوجود معانقة للشاعر مع المطلق . ولكن هل هذا يستطيع ان يحجب تجربدبة المعانقة وشكلية المطلق ؟ طبعا انه يشير الى أمر محتوم هو فقدان التجربة الشعرية أصلا بحيث لا تعدو العملية كلها ان تكون لعبة استخفاء فحسب .

الشـــــعر والاســــطورة:

ان للاساطير اهمية كبرى . ولم تكن هذه الأهمية معزولة عن التطور التاريخى للانسان بل انها من صلب هذا التطور اضافة الى انها أسهمت فى تغذيته عبر المسافات الزمنية الموغلة فى القدم . ففى الأســـــاطير تكمن الجذور الدينية القديمة التى عاشت وهيأت مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بين الاسطورة والدين والسحر لم يكن اعتباطيا ، بل كان تشكيلا طبيعيا فرضته الارادة الانسانية من أجل تلمس نوافذ النمو الحقيقية . أى أن هذا التشكيل كان مرهونا بالوعى الانسانى ، ذلك الوعى الذى لم يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية ممتلئة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عينا تطل منها هذه الحركة الملتحمة .

فالشاعر فى اغلب حالاته يجنح جنوحا روحيا منطلقا ومتمردا على كل الاعاقات والمجسدات القائمة . اى ان الشاعر يجسد أشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسيدات المشخصة تحت عينيه .. وكما ان الاسطورة هى رواية اخرى تجسد وضعا خياليا متمردا على النسخة الأصلية (الواقع) دون العزل الكلى ، اذن فالشعر والاسطورة يرتفقان فى درب المغايرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبوئية التى توحى بملامح شبه دينية تحوى الامتلاءات الحسية والحدسية فى المقابلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة أخرى .

ان الوضع البدائى للانسان والذى من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين مايروم الشعر اليوم التنقيب عنه والتنفس من خلال شميمه الموغل فى البراءة الفطرية . ولأن الاسطورة نشأت فى ذلك الجو ، وحيث كان الانسان يتعامل بنقائه الغريزى ، فاذن لابد ان تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمنى ، تلك التجربة الغنية والتى تعد الميلاد الحقيقى للوعى الانسانى والتى ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التى يتأكد من خلالها الانسان .

ويخطىء من يتصور الاسطورة ابتداعا خياليا مطلقا . فالاسطورة ومهما تكن انما تعكس وضعا انسانيا ، كما يفعل الشعر . واضافة لذلك فان الاسطورة — وكما أوضح دور كهايم — ليست انعكاسا انسانيا من خلال الكينونة الفردية بل هى انعكاسات لحياة الانسان الاجتماعية . ولذلك فهى تحمل فى تضاعيفها درجات ومراتب النمو الحضارى الموضعى أو العالمى . وللتلازم القائم من الحضارات فى كل العالم فان انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح فى الاساطير التى مهما وصفت بكونها محلية — فى مناطق

ما ـ فهى لابد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير فى المناطق الأخرى .

ولذلك أضحت الاساطير ملكا عالميا شـــــائعا يؤرخ طفولة البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ومدى استطاعة الوعى على ضبطها وادارة دفتها . وبفعل هذه المكانة استحقت الاساطير مكانة رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت أهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى منشطات تساهم بشكل أو بآخر فى ايجاد الجبهة بين العمل الانسانى وبين الحلم . وهذا هو حينه ما يهم الشعر . فالشعر اذن عندما يستعمل (الاساطير) أحيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان الاسطورة نفسها كانت كالشعر (لولا تدخل العقل أحيانا فى تخطيط عناصر الاسطورة) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اى حنين الشعر الى الاسطورة والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام تضعف تدريجيا وحول التأمل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات الميتافيزيقية التى ترتوى من منابع الخيال اللانهائية . اذ أن الشاعر والعالم عندما يتأملان انما يصوغان قصـــــائدهما . ولكن الطرفين يسيران مع ذلك فى طريقين متباينين تماما . وفى دائرة الاخيلة اللاعلمية ، والانسانية رتعت أساطير كثيرة وانبثقت قصائد كثيرة .

وكان المناق تضرب جذوره فى التربة البعيدة . لذا فان استعمال الرموز الاسطورية فى القصائد طبيعى جدا تفرضه تأريخية الانسان وتطوره من بدايته اللاأخلاقية الى اخلاقياته الجديدة . وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضى .

وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هى الا نوع من الانشاءات الفنية التى تمرد فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم (ف . س . برسكوت) فى (الشعر والاسطورة) قائلا : (الاسطورة القديمة هى الكمية التى يتطور منها الشعر الحديث فى بطء بعمليات يسميها علماء التطور : (التمايز والتخصص) وعقل موجد الاسطورة انموذج أعلى . وعقل الشاعر مايزال فى الاساس صانع اساطير) . انه أوضح الرابطة ولو أنه لم يحاول أن يتوغل فى ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هى المعين الذى يرتوى منه الشعر . ولعل مما لا يدخل فى صميم الموضوع التأكيد على أولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقى للاساطير .

ان الشاعر البدائى المجهول كان صاحب كرامات فذة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبة . ولكن اضفاء طابع الاولوية للشعر لم يصمد فى المناقشات لقلة الأدلة .. لانه من المستحيل الحصول على (عينة) من شعر فى العصور القديمة جدا . ومتى ما توافرت بعض الأدلة أمكن تحويل الظن الى يقين رياضى فى كون الشعر هو الجذر الحقيقى للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الأخرى .

المهم اذن ، ان الرابطة ــ كائنا ما كانت الغلبة فيها ــ بين الشعر والاسطورة هى رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية فى الشعر انما هو جزء يتمم عملية الخلق الشعرى بحيث يكون هذا الرمز الاسطورى ليس نابيا وليس تركيبا قسريا يتعمده الشاعر للايهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعفوية التأملية بحيث تتماسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطورى بعدم استغناء ، بتآخ كلى حميم يتعمق فى حضرة التصعيدات الروحية . ان أغلب الشعراء الغربيين قد حققوا

استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتاريخهم الحضارى ، وهم فى عملية وعيهم لها تشربوا بها حتى كادت تتحول فى خلفيتهم الفكرية الى حديث عادى . بمعنى انهم ذللوها وبعد ذلك التذليل أصبح هينا استعمالها فى شعرهم بدون أى قسر . ولكن هل نجح الشاعر العربى المعاصر فى عملية التمثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟ .. على الأغلب ، لا .. فالشاعر العربى المعاصر محدد ولكنه فى نفس الوقت أراد ان يفتعل تجديدا ما . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيما لو ترك للزمن دوره فى توليد علاقة الاســـــاطير بالتفكير اليومى للشاعر . ولكن استعجال التجديد دفع الشاعر العربى المعاصر الى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، أو حشرها بفجاجة أحيانا ، وان أفلح بعض الشيء فان ادخال الاسطورة يحول القصيدة من شعر الى صناعة حاذقة .

الشاعر العربى لم يهضم أساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الى مهم جذورها وارتباطاتها العالمية ، فأنى له اذن أن يحول الأساطير — القاسية والعنيدة جدا — الى ايحاءات وحدوس وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

— ان (بدر شاكر السياب) الذى يعتبر بحق أكثر الشعراء العرب استعمالا للاساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعمالاته تلك كاستعمالات الشعراء الغربيين — اليوت مثلا — . لقد فسر ذلك بحديثه : (هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الى الاسطورة أمس مما هى اليوم . فنحن نعيش فى عالم لا شـــــعر فيه . اعنى العالم الذى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التى كان فى وســـع

الشاعر أن يقولها ، ان يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، أو تنسحب الى هامش الحياة . اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد الى الاساطير ، الى الخرافات التى ماتزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا من هذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد كما انه راح من جهة أخرى يخلق اساطير جديدة ، وان كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن) .

ان الاسطورة تحمل محتوى تاريخيا لا يمكن زحزحته . وهذا المحتوى تضـــــامن فى خلقه العقل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائى واللانهائى . فبرز كصوى كبيرة تشـــير الى الاتجاهات العديدة فى العالم : الميلاد والموت ، الحب والكره ، والشـــجاعة والجبن ، الحرية والعبودية ، الآلهة والجند ، الحقيقة والقذارة . وهذه الاساطير اذ تدرس ، انما لا تدرس بشكل أكاديمى يقود الى استعمالها بحشو المعنى .. انما تدرس عبر ارتباطاتها الحضارية والمرموزات التى تشبر البها . وتصنف بعدئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتزال عنهاالقشور والغيبية والظلاميات . وحينذاك فقط تدخل الاسطورة فى وعى الشاعر فى دم الشاعر ، وبذلك تتوغل فى نسيج القصيدة بانسجام رحب يتعاطف بكل ثقة مع معانى الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشى الذى عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندما كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانه ادرك نقطة بسيطة جدا لكنها كانت مخبأة عن ذهن القادة الكبار أصحاب الخبرة العتيدة . هذه النقطة البسيطة فيما لو أدركت أصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعرى .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير فى التعبير الشعرى لا يمكن ان تتحول الى غاية ، فهذا ما يسقط الشاعر من

الحساب . ان الاساطير يجب أن تتحول الى أدوات مؤكدة للقدرة فى التعبير وأكثر ملامسة لمحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط تنفلت من عادية الاستعمال فى الترصيع المعمارى للمنظومات الشعرية .. وتتشابك الاسطورة مع الحالة الحسية والحدسية بمرافقة مستمرة حتى النقطة الحاسمة حيث ينضح المعنى الذى يستبطنه الشاعر وحيث يندهل المتلقى بفعل التفجير الفنى الحاصل .

هذا وقد فاتنا ذكر شىء يبدو على غاية من الأهمية . هذا الشىء هو العلاقة الصميمية والمتطورة بين نمو الشعر (الرمزى) والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد العضوى للاسطورة فى الشعر . ولقد كان (كونراد) محقا بقوله : (ان الأدب كله بناء رمزى) من حيث ان الرموز هى طرقات الشاعر أو الفنان فى الولوج الى عالم الرؤى أو جوهر الاشياء . وقد ظهرت بوادر الرمزية الاولى عند الشاعر (بودلير) فى قصيدته (التجاوب) حيث حول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها الشاعر فحسب . وكذلك عند (استيفان مالارميه) وعند الشاعر الكبير (بول فرلين) الذى كتب قصيدته (فن الشعر) وصاغ فيها مبادىء المذهب الرمزى . وما ان تحول الرمز الى لغة شديدة الحساسية وسريعة الامتثال للحدوس حتى تفتحت أبواب المهاباة لولوج الاسطورة الى عالم الشعر . ومن هنا فان المطالبة بتداخل الاسطورة مع بناء القصيدة الكلى وتشكيلتها الفنية من أجل ان تدخل فى وجدان القارىء كمنطق شديد التجاوب ، لا تعنى الانطلاق من مشروطات على غاية من التعقيد ، بل من حقيقة لها جذورها الصحيحة . ولهذا فان الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية التفجير المدهش الذى ينتظره القارىء بانبهار .

الشعر والرقص

فى هذه النقطة بالذات تلتقى مسائل كثيرة تتوضح ازاءها نوعية المشروع الانسانى . وحتما ان المشروع الانسانى ليس أسطورة مجردة عن الفعل بل هو يكاد يكون (العمل — الاسطورة) قياسا مع النشاطات اللاانسانية . والرقص نفسه يندمج كوسيلة ضمن المشروع ، تقود ضمن اسهامات أخرى الى غاية مشروعة . من حيث ان الرقص معزول تماما عما يلحق به من فهم تقليدى شائع أى أن الرقص يعنى لدينا الحركة او الانتفاضة الانسانية الملتقية بأعمق الأصوات الداخلية غير المسموعة والموجهة كلغة ذاتية تنط فى كل الحالات ارتفاعات جدارية قدرية . لكن الشعر نفسه لغة تلتقى مع أكثر الأصوات الداخلية بعدا فهو والرقص توءمان من خلال العلاقات الحسية والحدسية ، ومن خلال المشروع الانسانى الجدى .

فأولا : الشعر والرقص كلاهما يمتلك ايقاعا . وهذا الايقاع هو الشكل الخارجى للحركة الداخلية التى تشد الانسان بالعالم شدا علاقيا لا ينفصم أبدا .

وثانيا : ان الرقص هو التعبير البدائى والتلقائى تماما ، غير المتأثر بتعقلية مفروضة . والشعر نفسه يكتسب وجوده من خلال

هذه النشأة المستمرة الدفق لذا فالشعر والرقص هما شكلان من لغة واحدة يترصدان الحركة الحياتية العميقة حركة الانسان فى محاولته أن يكون الأشياء نفسها ببدائية معاصـــرة دونما عقلانية كلاسيكية أو تقليدية موروثة أو بنود أخلاقية من أجل ان يرسما العمق الانسانى .

وثالثا : ولكون الحركة ازاء العالم ، أى الحركة الانسانية ، هى تمردية معارضة ، فغالبا ما تكون حركة الرقص وحركة الشعر من قبيل الوحشية الواعية وحشية الرعدة الانســـانية الاولى والمنتفضة ضد التواطؤات اللاانسانية . وكما يدين (نجنسكى) الحرب برقصة ضارية رهيبة ، فكذلك يدينها الشاعر فى عشرات القصائد . وادانة الحرب نفسها تحتاج أصلا الى الحركة الوحشية الواعية ، التى من خلالها يبتدى العنف الثورى مشروعا ومبررا تماما .

ورابعا : ان الشعر والرقص كلاهما يمثل توقدا روحيا . ففى الشعر تتوقد الكلمة لتهز الصمت الغبى والرضا المتطاول . وفى الرقص تتوقد حركة الروح مســـخرة الجسد الثقيل والاعتيادى لاغراضها .

وخامسا : ومن ناحية الغرض ، الغرض الذى يلح قدسية المشروع الانسانى تتوافر الغاية الانسانية عند الشاعر والراقص فقد يبكى الراقص ويبكى الآخرين ، وقد يضحك ويضحك الآخرين . وقد يتشنج أو يثور او يكسل متمكنا من اثارة المشاهدين ، خالقا رباطا روحيا قائما بينه وبينهم . وكذا فذلك عين ما يبتغيه الشاعر ، وما هو حاصل بينه وبين المتلقين . فالشاعر والراقص اذن يمثلان الغرض الانسانى المشدود الى الأفق البشـــرى . وللعودة الى موضوع الرقص ينبغى تشذيب الرقص من الانطباعات العالقة به

نتيجة للاعتيادات المتكررة التى تخلق حول الرقص انطباعات جامدة وظالمة . فالرقص ليس اللعبة الانفعالبة الضاجة التى تروم فرح وتصفيق المشاهد ، بل ان الرقص هو طربقة للتعببر عن الدخائل الانسانية الشديدة الحرارة . وهذا التعبير الرقصى هو وبالاساس غضبة ازاء الموت ، واجتياح لكل المصطلحات الشعائرية والمتحجرة التى ترهق الانسان بأخلاقية عديمة المحتوى وليست أكثر من كونها غرورا لاهوتيا من مرحلتها الاخيرة . فالراقص لا يمتلك الا لغة وحيدة وشاقة هى لغة امتطاء الروح للجسد وهذا التسخير كميل للتوحد الداخلى وتخل عن الثنائية القديمة (والرسمية) بين الروح والجسد هو عين ما يطمح اليه الشاعر وكل فنان حقيقى . ولذا فالشاعر والراقص كلاهما يسير فى طرق لانهائية ولو أنها تحمل النهائية أصلا وفى طرق مطلقة ولو أنها تحمل النسبية أيضا ، وبين المألوف واللامألوف يتحول الشاعر والراقص الى كينونة ايجاببة متحدية ترشق العالم بمغناطيسية الكلمة أو الرقصة . الشاعر يزيح المحيطات التى تحاصر عمقه النووى ، والراقص بحركته يسحقها بقسوة وشجاعة غريزبة تتحدى القيد . الشاعر يتحرك ، يؤشر بنفعل ، أى لا يتهادن أبدا ، والراقص نفسه عدو للبقاء فى وضع تقليدى روتينى ، بل يتجاوب مع ندائه الداخلى . وهذا النداء يكسبه الطاقة الغريبة والالهام الشعرى الذى يجعله يقفز فوق المواضعات الاعتبادية والحدود الجسدية والاجتماعية .

فى القصيدة طلقة ، وفى الرقص طلقة .. فى القصيدة تحد ، وفى الرقص تحد ، فى القصيدة مداليل ثائرة ، والرقص ثورة ! فى القصيدة حرية كاملة ، وفى الرقص حرية كاملة ايضا . ومن خلال الحرية الحقيقية تتلاقى الابداعات الانسانية الفنية والادبية على صعبد النشوة الروحية . ومن خلال النشوة الروحبة تتبلور نشوة ديونيسوسية ظافرة فى كل حالات البهجة والنكوص .

وهذه النشوة ، نشوة الراقص والشاعر ، هى نشوة دينية .... وجذور الشعر والرقص تضرب فى أعماق الحضرة التى تضرب فيها جذور الدين . و (المصلون) وهم طائفة مسيحية من الهراطقة تعتبر الصلاة المتصلة هى التى يمكن أن تجتث الخطيئة — كانوا يرقصون من أجل أن يطأوا بأقدامهم شياطينهم — وفى رأيهم أن لكل انسان شيطانه — وهم فى رقصهم هذا كانوا يمتلكون خاصية أخرى هى خاصية الانكشاف الشعرى . فالصلاة شـــعر والرقص شعر ، وكلاهما دين الحنين الى المطلق والرغبة فى تمزيق ســـتائر الظلمة .

وبحكم هذا العناق الحميم والأصيل بين الجذور فى الشعر والرقص والموســـيقى والدين أصـــبح للاغريق اله يدعى الاله (أبوللون) الذى كانت تحيط به ربات الوحى عازفات على الأوتار منشدات ، لأنه اله الرقص والموسيقى والشعر والالهام(١) .

(١) (عن الباب المرصود) لعبر فاخور .

الشعر والمخدر

يجب الاشارة بديا هنا الى كون الموضوع غير متعلق بالشعر السياسى ، الشعر القومى أو الوطنى أو العقائدى بالمصطلح المعروف فى المباشرة والوضوح بل بالشعر الآخر ، شعر الرؤى والاشراق والطبيعة الانسانية اللاواعية ، حيث يستحم الشاعر فى عالم من شعاعات غير مرئية ومقدسة .

والمخدر هنا تأثير خارجى . فعل متدخل لتحقيق انكماش الوعى واطلاق اللاوعى والعمق الباطن المجهول والغامض والمحجور فى اسيجة الماضى أحيانا ، أو المهمل ، او اللاعقلى احيانا أخرى .. ولذا يستحسن ان نفرق بين الخدر الطبيعى والخدر الاصطناعى . فى الخدر الطبيعى يتجرد الشاعر من انضباطات عالمه الفعلى المعاش بتجربة مباشرة مع المطلق وهذه التجربة غنية تماما لكونها طبيعية تماما وحالة عناق مع المجهول المقدس ، ذلك الوثنى الذى يتعبده الشاعر . أما تجربة استعمال المخدر فهى تقدم نتائج مشابهة لكنها غير طبيعية لانها تفتقد أصلا الامتداد أو همزة الوصل بين الوعى واللاوعى ، بين العقلى واللاعقلى ، بين الفعل واللافعل بين الماضى والزمن القادم . وهذا الامتداد له وجوده غير الاصطناعى

الذى اذا تجلى لوحده بدون معونة خارجية فانما يرسم نفسه بكامل أبعاده ، فى حين انه يرسم نفسه فى تجربة الخدر الاصطناعى تحت بقايا رقابة شخصية داخلية قريبة الاحتفاء . واى عاقل يدرك الفرق بين تجربة الخدر عند (راماكريشنا) مثلا وبين (سارتر) فى استعماله المخدر (أى الخدر الاصطناعى) . (راماكريشنا) يستغرق فى اشراقات وصفاء رؤوى عجيب ، فى حين مخدر (سارتر) يصور له (أبا جلمبو) بطارده .

ان الحديث عن (راماكريشنا) يجرنا للحديث عن الشعر الصوفى . وهذا الشعر هو الروح الشعرية الحقيقية . انه مكاشفة خارقة مع المطلق ، وهو عودة الى البدايات الأولى فى الوجود حيث تلمع أجواء جديدة يطرقها الشاعر نفسه فى رحلته . وهذه الاجواء التى تشكل الملكوت الساحرة الآخاذة تخلق فيضا تلقائيا من مشاعر الاتحاد بالكون والاشياء . ان الشاعر تنتفى أمام بصيرته الداخلية الجامحة كل الحدود والاسيجة التى تحرم على الانسان العادى المرور ، فيدخل فى قلب الاشياء ، فى قلب الزمن ، يتأخر الى الماضى أو يستبق الماوراء . ودخوله هذا فى ملكوت (صباح الخليقة) عند (هكسلى) أو (خاتمة مطاف الخليقة) مثلا عند (المتصوفين المتدينين) انما هو دخول فى الكلمة ، فى الهمسة ، فى الحركة . ومن اجتماع الكلمة ، الهمسة ، الحركة ، والنفس تتوالد قصيدة وهذه القصيدة تكون عظيمة حتما مادامت من نتاج (الغيبوبة) ، الغيبوبة هى التى تهمنا ، وهى مقياس شاعرية القصيدة . ماهى الغيبوبة اذن ؟ هل هى الفقدان الكلى للوعى وانعدام الرقابة العقلية ؟ هل هى عودة للغرائز البدائية ؟ هل هى اطلاق للوحشية الموروثة ؟ .. ان كانت هذه هى الغيبوبة فبالتأكيد ان القصيدة تكون مجرد صراخات حمقاء وتشنجات وشتائم ، أى وضعا جنونيا ، وبالتالى تنعدم القصيدة كليا .

فى الحقيقة ان الغيبوبة المقصودة (غيبوبة المتصوف والفنان الذى يمنح نفسه كلية لعمله الفنى) هى غيبوبة من نوع خاص . هى استقطاب الوعى الخارق المتصادم مع الوضع الكونى المتورم . وهذا الاستقطاب ينتقل الى الخط الآخر الذى يوازيه ، خط اللاوعى المولود عبر تركزات الوعى ومناضلاته ، وذلك كله ابتداء من لحظة لجوء الوعى المريد للحلول بالأشياء والعالم) الى استعمال الغياب اللاواعى ، والذى يمثل قمة الوعى . اذن ومن هذه القضية يكون الغياب هو ذروة الحضور ، هو ذروة الامتداد فى مناطق العالم غير المكتشفة وغير المألوفة ، الحضور المكثف ، العنيد والبطولى هو غياب ، غياب عن الموجودات من الملموسات والمحسوسات ، ولكنه حضور كلى مى حضرة المؤاخاة مع الروح الكونية ، مع الماضى والحاضر والمستقبل . ومن هنا تغير زمن الشاعر ، ومن هنا صالح الشاعر بين الوحدات المتعارضة ، ومن هنا أيضا ديمومة العالم . والشاعر نفسه (بلال) يؤذن ، بالديمومة ، بالرعشة الخالدة ، بالنفثة الانسانية المتحدية .

ويبرز هنا خطر واضح هو خطر افتعال الحالة الصوفية ، هذا الافتعال المصاحب بقدرة ثقافية وبلاغية ، حيث يظهر ناظم الشعر متوترا مرميا فى الابعاد القصوى ، أو فى الابعاد التائهة . تارة يتغور وتارة يتحدب وتارة يتسطح ، وترتج كلماته مطلسمة واخزة ، شاكة ، فى سالم من فراغ مهمل .

الكلمة التى يستعملها هذ االناظم تحمل مدلول العمق . الكلمة الكبرى التى تحوى كبر العالم ، لكن الناظم يقهرها فى ســـــاحة الاذلال . الكلمة عنده تهان ، تسرق ، تدنس ، وهذا لا يهمه مادام يريد ان يكون القراء مغفلين وهو وحده البطل الفخ .

. ان الاشراق هو الانفتاح الحقيقى ، هو تلمس الجذور الاصلية وغير المدركة للعالم . هو اتصال الحدس بالبعد المطلق . هو نفى للموت وايذان بالخلود .و بالتالى هو التحدى لشيئية الانســـــان واثبات للانتصار . فالخدر الاصطناعى اذن لا يسد مسد الاشراقات الحقيقية . والبلاغة المنطقية لا تستطيع ان تزيف معنى الكلمة .

ونعود الى الناظم الذى تحدثنا عنه . هذا الناظم يستطيع ان يراجع نفسه ، يستطيع ان يتأكد من كونه صادقا ، وبعد ذلك ينشر قصيدته . لكنه عجول ، يفتعل الرؤيا ، يفتعل الكلمة ، يفتعل كل شىء ، وبالتالى يقذف بقصيدته . وطبعا لا تكون قصيدته أكثر من قماشة ممزقة ومرقعة بألوان صارخة . هذا الناظم يتعاظم عندنا فى العراق بنسب عددية واضحة ، يتشرنق فى الكلمة ، أو يتغنج أو يرقص ، يتثنى حادا ، مدببا ، متطرفا ، ولو ان التشرنق والغنج ، والرقص بأنواعه يكون تجربة طبيعية وليس تمثيلا لكان فى ذلك شأن آخر ، اما الرسم الفنى لقضايا غير مدركة وغير معاشة ، أو الرسم اللافنى لقضايا مدركة ومعاشة فهذا ما لا يكون من الشعر حصرا وتحديدا .

الشـــعر والجــذور

القصيدة تمتلك بناء . وهذا البناء يتشكل من عدة صـــــور منسجمة فى وحدة منطقية . هذه الوحدة المنطقية هى منطق جديد للعالم ، حيث ينسف عالم بأكمله وتنشأ محاولات يستجيب لها العالم الجــــديد ..

واذ تتكلم القصيدة بنفس لانهائى واذ تجول فى ابعاد غير ممكنة وممكنة فمعنى ذلك انها تمتلك بعدها الثابت كرصيد يمتد منه ومن خلاله منطقها التمهيدى هذا الرصيد هو الجذر ، فالقصيدة ذات جذر . والتغور نفسه ، والخلفية ، والأوليات ، كلها ترقد فى الجذر وبدون الجذر تنمحى وحدة القصيدة الذاتية ، وينتفى تموضعها .

جذر القصيدة يضرب فى امتدادات افقية وتحتية تتشكل فى التقاء الشخصية بالزمن . انه يعيش فى أعماق الشاعر ، فى انقباضاته ، فى خذلانه ، فى تطلعاته ، فى زحفه التلقائى الباهت ، فى ماضيه ، فى معايشاته اليومية . وهذا الجذر يعطى للقصيدة روحها الأكثر نقاء ، حيث لا مجال للتسويات واضــــافة أغطية واختلاقات ، اذ من الجذر الحقيقي ، جذر التجربة المحصـــنة

بالدزاين الانسانى والتأريخ تتولد (الشرارة الالهية فى زند البشر) ـ على حد تعبير بيرس ـ ان القصيدة نفس دينى ، وكل نفس دينى يتأهل بشروط الولادة واشكالات النمو الذى يقاوم اللاوجود . والدين نفسه له بعدان ، عمق يعود الى الماضى ، والآخر توغل فى المستقبل .

والبعدان مشروطان متلازمان . وفى القصيدة ، كما فى الدين . فالقصيدة الحية ، القصيدة التى تقاوم العالم الممزق بأدوات مستنبطة من ذات العالم ، القصيدة التى تتجسد فيها الاشراقات والرؤى بأخوة وبدون عناء ، وبتآلف سيمفونى ، هذه القصيدة حتما تنطلق من أرض ، أرض فعلية ، حتى لا يكون هناك اى مجال للمساومة على حساب الحقيقة . وهذه الحقيقة تسلم من يد ليد وتنمو من يد ليد عبر الشعور وعبر المعرفة حتى اللانهاية . ولذا فلضرورة تواجد الحقيقة يظل الجذر نقطة البدء .

قصائد (الجواهرى) هائلة ، باسقة ، لانها ذات جذر ضخم، (بدر شاكر السياب)، (سليمان العيسى) ، (بلند الحيدرى) ، (سعدي يوسف) ، أغلب قصائدهم رائعة لوجود الجذر الحقيقى ، أما الشخصية الهشة ، العديمة العمق أو الطينية ، فهذه الشخصية تافهة ، لا حقيقة فى عطائها . والذكاء نفسه ، قد يضيف مغالطة أكثر خطرا . فالشخصية المسلوخة عن الحقيقة التأريخية اذا كانت ذكية فانها قد تلعب دورا قذرا . الذكاء يختصر مسائل كثيرة ، ويوحى بأنه يستغنى عن التجربة وعن الحقيقة الشخصانية ، ويمارس ابشع تزوير وبأقل ما يمكن من الضجة . والذى أهتم به الآن هو : (الشخصيات الطينية ذات العمق الموحل ، والذكية أيضا) والتى تقدم (شعرا !) . هذه الشخصيات العديمة القرار والتى تمتلك ماضيا مزيفا وحاضرا مزيفا ، و تريد ان تفترض وضعها

المستقبلى كشرط ضد الآخرين ، تعتمد على شيئين : الأول ، المنطق والثانى : الامتثال للاقتناسات .

فمن ناحية المنطق ، نصرف تلك الشخصيات بقابلية جيدة فى استعمال العبارات البلاغية والاستعارات المنقولة (وقديما أكد أرسطو على خطورة الاستعارات فى اللغة) والجناس والطباق والمناورات الكلامية الاحتبالية ، بحبث ينصت المتلقى أمام تلك الكلمات التى تمتلك خاصية سحرية معينة تخلق انجذابا معينا ، ويظل مبهورا ، حتى يتأمل ، وبعد ذلك ينفضح الزيف أمام التأمل . اما الناحية الأخرى ، والتى وقع فيها الكثير من هواة نظم الشعر الحديث فهى الناحية التقليدية . انهم وبتأثير من مطالعاتهم للشعر الغربى المترجم وما رافقه من نقد أدبى ، قدموا عطاء شعريا ممسوخا . ان صاحب التجربة الحقيقية لا يضحى بتجربته من أجل تأثرات قرائية . انه يكتب عن تجربته بشكل تكمل فيه القصيدة مساحة التجربة . ولا مانع من التأثر والاقتباس اذا كان التشابه طبيعيا ، يمثل حالة انسانية مشروعة . اما ان يقدم (الشاعر !) قصيدة مشحونة برموز غربية واستعمالات مترجمة واساطير منقولة ومدسوسة للترصيع ، فذلك ما يدعنا محقين فى تسميته (لاعب السيرك) المخادع . لماذا ؟ لأن الشعر ليس نزوة أو سيادة جديدة وريثة للسيادات الارستقراطية .

الشعر دم ، وان كانت كلمة (دم) مثيرة للرعب فالشعر (روح) ، والروح هى العالم وهى الجذر ! .

ان (داماسو الونسو) قد تحدث عن الشعر المقتلع الجذور . وكانت التسمية مرتبطة (باسمه) . ولكن هل ان هناك شعرا مقتلع الجذور تماما ؟ هذا ما يعترضنا احيانا . الشعر شأنه شأن أى شىء فى العالم لابد ان يمتلك جذرا . وان (الونسو) عندما تكلم عن (الشعر المقتلع الجذور) كان يقيم بذلك قصائد الشاعر الاسبانى

الكبير (جوستابو أدولفو بيكر) الذى كان يقول :

(نولد مع ومضة برق

ويبقى وميض البرق مستمرا عندما نموت

ألا ما أقصر الحياة !

المجد والحب اللذان نسعى اليهما

هما شبحا حلم نلاحقه

والصحو هو الموت)

و : (فى بحر الشك الذى امخر

لا أعلم حتى بماذا أؤمن

ومع ذلك نقول : هذه الرغبات لى

بأننى أحمل هنا ، فى داخلى

شيئا الهيا)

وفى الواقع ان (بيكر) هنا انما يؤكد أنه ليس منقطع الجذور بل ان جذره كان الجذر المأساوى المشبع بالبؤس والقلق والقرف . ولذلك تمنى ان يكون (ممثلا تافها فى مهزلة الانسانية الكبرى !) . ولهذا فهو يمتلك جذره المرسوم بقسوة مظلمة فى عالم منتكس .

اما الشعر المقتلع الجذور فلم يكن عند (بيكر) ، بل ان التسمية تجد انطباقها الحقيقى عند بعض شعرائنا . انهم فى الغموض والمتاهات الكلامية يخلقون المضيعة . انهم وبمزيج ذكى من الاستعمالات المنطقية البارعة والاقتباسات استطاعوا أن يمسكونا وقتا ما . لكننا مع ذلك نعرف من هم ، كشخصيات لا حقيقية . الشخصيات التى رفضها حتى (بيكت) نفسه .

أما الشـــخصيات ذات الجذور الانتحارية ، جذور الامتثال الكلى ، لوضع مأساوى فهى جذور . ولذلك فادولفو بيكر ذو جذر ، ومعه كل الهياكل المتعبة التجوال برؤوس مجنونة .

ان الشعر المقتلع الجذور هو الشـــــعر الذى يعتمد على (الشكل) فقط متجردا من اى مضمون . انه شعر النبرة والطلاسم اللفظية ، والصوت اللاحقيقى وهذا الشعر توجد له نماذج عديدة تمتلىء بها الصحف الأدبية . وهو عند المسح النقدى انما يرتبط أساسا بالخواء الذى يعيشه الكثير من الهواة .

ان الفراغ والفشل والارتكاسات قد تكون سببا فى تهشيم شخصية الفرد وجعلها شوهاء عاجزة عن مسك خطوطها الحقيقية. وبمثل هذا التقعر الهوائى الذى تخلقه الاحباطات المتعاونة مع انفقاد الجرأة تظهر قصائد يتيمة .

هذه القصائد ولكونها منعدمة الجذور انما تكون غير مرتبطة أصلا بأية لحظة ولا بأى مكان ، وهى مع هذا تحمل بصمات أصابع هوية القائل .



الشعر كضرورة

عبر كل المراحل الزمنية التى يتخطاها الانسان يظل الشعر ملازما للوعى الانسانى . فمادام هناك انسان يعى ، هناك شعر . وهذا الشعر هو نافذة الانسان التى يحرص عليها بشوق ليتصل بالأبعاد الانسانية الكونية غير المطالة . لذا فليس الشعر ترفا لغويا «موسقا أو من (الكماليات) . انما هو حاجة وضرورة .. فبقدر ما يكون هو عطاء يمنحه الشاعر من قلبه وعقله وأعصابه ودمه فهو الضرورة التى لا يستغنى عنها الشاعر .

والشاعر حاجته هنا أنه يعطى ، أنه يبذل نفسه شعرا . لذا فهو على الدوام يعيش أعلى درجات نكران الذات ، فذلك هو الطريق الوحيد ليدوس على الحواجز ويلتحم بالأشياء والصور والحركة .

والشاعر ان لم يعط ، ان لم يتشوف بالشعر الى عوالم جديدة انما ينصدم ولذا نعود الى«ساعةالبدء» ساعة ميلاد القصيدة. هذا الميلاد طبيعى غير مفتعل وغير مشروط بأحكام معينة . انه انبجاس تلقائى(٢) ، فهل يستطيع الشاعر ان يكبت ذلك ، أو

---

(٢) ولهذا قال (وردزورث) عن الشعر : (بأنه انهمار مرتجل لمشاعر غزيرة) .

هل بمقدوره ان يحرم الوليد من النور ؟ طبعا لا . الا فى المنظومات الشعرية ، فهذا جائز . أما عند تكون القصيدة حقيقية موارة بالحركة والحرارة والبذل أو التطلعات الجسورة فالشاعر يسقط فى يده ويخرج الأمر من طوقه . ومهما تكن العوائق الخارجية والمثبطات وقوى الكبح فلابد ان تولد القصيدة وتخرج حتى لا يتخشب جسد الشاعر ووعيه ، حتى لا يتحول الى تابوت . فالكلمة هي السلطان حينذاك . والكلمة قانون وارادة وتأريخ ، ان لم تقل نفسها انطفأ الشاعر وتحول الى شيء مستهلك .

وعندما يتحصن الشاعر بالكلمة . والكلمة بالشاعر ، حيث يتم الالتحام بامتشاق جرىء ، تتوافر معان جديدة للبطولة . وهذه المعانى كلها تكملة لاسم الشاعر ، لصيرورته . انها ليست الحاقا بل انها القسم الحى اللصيق بالقلب والوعى وحيث لامجال للانفصال . فالقصيدة هى الضرورة بالنسبة للشاعر . فكما أن الدم لا يتحرك بدون حركة نبض القلب ، فكذا الشاعر يتجمد أمام الأشياء ان لم يتواجد شعرا . وهو وبالحتم يتواطأ أن أسهم فى دفن الوليد الشعرى البازغ . الشاعر الوطنى يخون شعبه ان لم يعانقه بقصيدة ، والشاعر الرومانسى ينقذف فى دروب المتاهة والانسحاق ان لم يطل على العالم بقصيدة ، والشاعر الكونى يخون شرف التأمل ان لم يصل شعرا . فالشعر الضرورة التى لا محيص عنها ، ولذا فان (جان كوكتو) كان يقرر حقيقة فى درجة البداهة عندما قال : (الشعر ضرورة ، وآه لو كنت أعرف لماذا ؟) لكن كوكتو فى عرضه لتلك الحقيقة كانت تحيره (لماذا ؟) . وهذه اللماذا هى التى تعطى للضرورة حيويتها وانبثاقها كشىء جديد مشرق . فالضرورة تدرك دوما — فى حقل العلوم — بعد الاستقراء وتجميع الملاحظات والشواهد لفترات عديدة . أى بعد أن تتواجد المواد التى تعطى القانون العلمى الثابت . ولكن الضرورة عند الشاعر غير مدركة

مثلها فى ذلك مثل الطفل حين ولادته ، فهو لا يعى شيئا ، لماذا جاء ، وكيف جاء ، ومن هو .. الخ . وعندما تتكامل الضرورة يتروى العقل . ويتحول عقل الشاعر ساعة ميلاد القصيدة الى ساعة انذار ، ولذلك فهو لا يتساءل بل يدع التساؤل للنقاد أو للعقل نفسه بعد ان تعمد القصيدة نفسها بالماء الروحى .

وحيث يبدو بديهيا لنا ان القصيدة روح الشاعر ، والشاعر لايتخلى عن روحه ، فلابد ان ننتقل الى الجانب الآخر ، المجتمع . والمجتمع هنا ليس العدد الحسابى الأكبر أى الكم، بل هو الوثن العزيز الذى لا يفرط به الشاعر أبدا حتى بعد ثورة الغضب . وقداسة هذا الوثن طبيعية لانه الكل ، فى الامام ، وفى الخلف ، وفى كل الجهات ، الخالد الذى يهزأ بالموت ، والجبار الذى يرسم طرقات التاريخ . هذا المجتمع هل يعد الشعر ضروريا بالنسبة له أم أن بمكنته الاستغناء عنه ؟ هنا نحتاج الى فارق بسيط ولكنه ضرورى ، هو الفارق بين المجتمع البدائى والمجتمع المتحضر . المجتمع البدائى لا يفقه التاريخ أبدا فى حين ان المجتمع المتحضر يسعى لتشكيل تاريخه . ولذا فالمجتمع البدائى والمندرج مع انسان ما قبل التاريخ، ولو أنه يعيش فى التاريخ ، هو مجتمع يستغنى عن كل الفنون لضمور الوعى عنده . اما المجتمع المتحضر فهو يحتاج الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والرسم ، وكل الفنون والآداب ليخلد نفسه ، ليتعاقد مع التاريخ على اشغال مساحته . لذا فالأمم المتحضرة والتاريخية يرتبط نسبها بشعرها ، اما المغول والتتر مثلا ، فلم يصل لنا عنهم شعر ولذلك فهم محسوبون كامتداد للانسان المتوحش فيما قبل التاريخ . ومع هذا الأمر فهناك ظن بأنه حتى عند المغول المتوحشين يوجد قلة من الشعراء ، ولكن الوحشية طغت بحيث مسخت كل البدايات الفنية والأدبية بالسواد الهمجى .

واليوم تبدو ضرورة الشعر واضحة جدا بالنسبة للمجتمعات .. فكل مجتمع يقدس شعراءه لأنهم يهبونه سحر الحقيقة وجاذبية الكلمة ولا محدودية الروح الانسانية . المجتمع يريد سماع واسماع صوته من جهة ، وهذا الصوت قد يسمعه بواسطة البرلمان ، لكنه الصوت النفعى المادى جدا . اما صوته الآخر ، الصوت الروحى ، فهذا ما ينقله الشـــــاعر ، يفرد به ، يمنحه للتاريخ .. للاجيال البشرية . ومن الجهة الأخرى فان المجتمع لا يقتصر فى حياته على الخبز والاتـفال والمكاسب ، انه يريد الحق الآخر ، حريته العظيمة حريته فى ان يكون طيرا ، فى ان يكون حيوانا ، فى ان يكون زهرة، فى ان يكون ماء ، فى ان يكون لا شيئا(٣) . ولكنه هل يقتدر على هذه الحـــــرية ؟ انه يعبها .. يدركها .. يحبها ، لكنه عاجز عن بلورتها . فيلجأ لمن اذن ؟ . طبعا للشاعر فهو وحده الذى يتصل بالاشجار والحيوان والجماد والســـــماء والهواء .. وهكذا كان (وردزورث) و (شيلى) و (امرؤ القيس) و (أدونيس) . كما فى الجهة الأخرى (هوميروس) و (دانتى) و (المتنبى) و (المعرى) و (الجواهرى) .

اذن فالشعر ليس منحة ، ولا شيئا كماليا ، بل هو التتمة الروحية للوجود الانسانى (فردا أو مجتمعا) . وبدون هذه التتمة يتحول الانسان الى انسان ميكانيكى ممســـــوخ يعجز عن ادارة شئونه وشئون الآخرين من جنسه . فالسياسة شعر ، والحرب شعر ، والسلم شعر ، والضحك شعر ، والبكاء شعر ، ولهذا فبدون الشعر يعقر الانسان نفسه .

(٣) ان ذلك قد يبدو سخفا لأول وهلة ، لكنه يبرز كحاجة اجتماعية بعد أن يولد المجتمع اللاطبقى .

الشـــعر كقصـــور :

قد يبدو الموضوع غريبا ، وغرابته بلا شك متأتية من كونه وضعية استفزازية ضد القدرة الانسانية . هذه القدرة التى نجد من الضرورى ترسيخ الثقة بها بغية تعاظم الامكانية الانسانية . ولكن هذا لا يهم مادام موضوعنا الوحيد هو ملاحقة الخبرة الانسانية الواعية وترصدها الى مالا نهاية

وبخصوص الشاعر نترصد شعره . ونحن لا نترصد الشاعر نفسه شخصيا بل نترصـــد الانســـان بحيث لا نترك أى مجال للمشاحنات أو المقابلات الشخصية التافهة ، لكون الفرد هو مجموعة علاقات اجتماعية ، ولكون المنطلق الأكبد بالنسبة لنا هو الانسان الكل لا الانسان الفرد . ولذلك ينبغى فى كلامنا عن القصور أن نحدد المعانى بضبط شبه تام ، شبه رياضى .

القصور الذى أعنيه هو وللتوضيح بتشابه فى ارتباطه مع جرأة (ايكاروس) الذى ذر بجناحين من شمع ، وذاب الشـــمع باقترابه من الشمس و (سقوطه فى الأخير) . وبدون الربط بين الجرأة والسقوط يكون أى فهم مغاير للقصور الذى أعنيه مغالطة واضحة ، لكون القصور الذى أريد تبيانه هو القصور الجزئى أو الوقتى أو النسبى فى كل العلاقات والتفاعلات الاجتماعية سببا أو نتيجة . ولكن هذا الذى أعنيه لا ينفى بالمقابل وبشكل قطعى رأى (جيد) و (مان) بخصوص ان الفن صورة من صور المرض أو تعويض عنه ، (نظرية لمبروزو) (التى يرى فيها ان العبقرية نوع من أنواع العصاب) كما وانه لا يؤكده . ولكننا مع هذا نستفيد من علاقة كلال البصر عند (جريس) بموسيقاه اللفظية ، ونستفيد من وضع (بروست) فى آلامه الجسدية والنفسية وشذوذه الجنسى

وعلاقة ذلك برواية (البحث عن الزمن الضائع) ، دون أن يكون ذلك منهجا فى البحث .

اذن .. أى قصور هذا الذى نتكلم عنه ؟ انه قصور النهائى فى أن يكون لا نهائيا ، وقصور اللانهائى فى أن يكون نهائيا . انه قصور العلل والمعلولات فى أن تقدم تفسيرا نهائيا لحالها . انه قصور الارادة الانسانية (التى تكلم عنها كانت) فى أن تفرض نفسها على قانون وحركة العلل . انه القصور الوجودى ، ومن ثم فى الواقع المعاش يعنى القصور قصور الشاعر فى ان يجعل من حريته الفردية قانونا لكل الناس . قصوره فى ان يهندس عالما بشريا ونفوسا بشرية بروح فنانة شاعرة مبدعة . فالشاعر الانسانى الواقعى عندما يطرح شعارا ، يمثل حالة قاصرة . وما أن يتحقق ما طرحه سالفا حتى يرفع شعارا آخر . وهكذا تتابع الوضعية .

المهم ان الشاعر فى تطلع دائمى نحو الأفضل ، وترصد للحركة الانسانية ووعى للخلق . فهو يمثل ذروة التسامى نحو الاكتمال . اذن أين القصور ؟ هل هو عمق الشاعر وهل انه يمثل قصور ذاتيا ؟ طبعا لا ، انما القصور يكمن فى طبيعة العلاقة الديالكتيكية بين الشاعر والعالم . ومن خلال هذه العلاقة يحكم على أسلوب الشاعر ، فاما ان يحقق غايته المنشودة ومن ثم ينطلق لأخرى ، أو أنه يحكم عليه بالقصور .

القصور هنا ليس عجزا كليا بل هو الامتداد للتصورات المتقدمة . وهذا مفسر جدليا ، فقصورى مثلا عن ان اقفز حائطا يكون هو المحرك الوحيد من اجل ان اقفز الحائط . أى ان القصور الآنى هو الباعث لتلافى القصور وتحقيق الانجاز . ومن حيث (الارادة) يكون قصور الشخص الوقتي هو الدفع لانبثاق الفعل

البطولى . وهنا يكون القصور اهابة ودعوة الى اللاقصور . وهكذا تتم السلسلة عبر حلقاتها الواضحة : القصور يقود الى اللاقصور . واللاقصور بقود الى قصور آخر ، وتستمر العملية . والشاعر خير من برسم هذه العملية ولهذا قال (اراجون) :

(لم تعد الحياة سوى خديعة

تعيا الربح بتجفيف الدموع

على ان ابغض كل ما أحب

وامنح كل ما لم يعد لى

وأظل ملكا ولكن لا املك سوى آلامى !)

ولكن هذا القصور المعاش يخضع للامكانية الانسانية .. فالامكانية الانســــانية توفر أشياء كثيرة وتستطيع ان تحل كل التناقضات والقصورات الموجودة سوى ان قصورا واحدا انطولوجيا .. هذا القصور هو قصور الانسان ازاء الموت . وهو قصور يختلف عن كل القصورات الأخرى (قصور الأعرج ، والأعمى ، والأبكم ، والأصم .. الخ) .

ولكن لكل قصور تعويضه الخاص . فكما عوض (فرانز كافكا) عن (القصور) برسمه شخصية (جريجور سامسا) ، حيث صور الانسان حشرة ضخمة (تمثيلا لانهيار القيم) ، فقد عوض الشاعر بالكلمة والموسيقى والمضمون عن كل التفاهات الاجتماعية على اعتبار ان قصور الشاعر هو ليس القصور الذاتى بل هو وبالاساس القصور الجماعى ، قصور المجتمع الوقتى ، ولهذا ولدت آلاف القصائد المعوضة ، كما ولد (مسخ كافكا) .

وسواء أكان الشاعر فى وضعية من يرسم تصوره الذاتى أو القصور الجماعى ، أو فى وضعية من يعوض ذلك القصور بنشاط آخر مقابل ، فالمهم جدا هو توفر القيمة الجمالية ، فما دامت هذه القيمة متوفرة ، يصبح كل نقد متوتر العقلانية باطلا . وهنا لابد من توضيح المغزى المقصود ، فالشعر يمكن ان يقيم من قبل النقاد على أساس أنه (تشاؤمى) أو (تفاؤلى) ، كوميدى أو مأساوى ... الخ . ان ذلك كله ملغى تماما لان الشاعر يحوك نسيجه بلغته الخاصة وهو لم يطرح أبدا نشاطه فى المزاد العلنى . وكم وكم يعانى الشاعر من النقاد ! .

وكم .. وكم يعانى الشاعر من الجمهور !

وكم .. وكم يعانى الشاعر من نفسه !! وهذه المعاناة تعرض لها الشاعر العظيم (بريتون) فهو عندما قال فى احدى كتاباته الأخيرة (المصباح فى الساعة) : (لقد أردنا نحن نهاية العالم ، ولكن هذه النهاية لم نعد نريدها اليوم ، لاننا نرى منذ الآن ماذا ستكون ، وأى عبث ينتظرها) ، تكلم عن فشله وفشل السورياليين الاوائل فى تهديم العالم . وهم عموما عاشوا فترة استحالة ذلك التهديم ، اذ ظل العالم يزداد رسوخا .

اذن ، الم يكن تصور (بريتون) دليلا أيضا ؟ .. وظل بريتون عظيما لانه فضح قصوره الذاتى وقصور حركته السوريالية فى صلب شعاراتها . ومن هنا كانت تجربته الشعرية الأخيرة (بالنسبة لعمره) رائعة مدهشة .

الشعر : حركة ومصالحة :

عالم الشعر ليس عالما استاتيكيا . واذ حاول بعض الشعراء تجميد الشعر على فوهات كلمات مدببة أو على أجواء صور مكررة ،

فانما ضحوا بكل شحنات قصائدهم الايجابية على مذبح الميكانيكية المغفلة وغير المبررة . وهناك وضعية ميكانيكية غير واضحة من خلالها تتحول القصائد الى تجاويف تهرب اليها المعانى رغما . ان هذه الوضعية تمثل فقدان الحركة الحياتية ، الحركة الحقيقية التى تسرى فى الذات وفى النباتات ، وفى الحيوانات ، وفى الانسان ، وفى كل القوى الكونية ، والتى يشترط ان تتوفر فى الشعر حتى يسمى شعرا . ما هى الحركة ؟ الحركة هى التفاعل والاستجابة بين الشىء ونقيضه . وبدون النقيض لا توجد ثمة حركة . والنقيض مقابل انعكاسى مضاد للشىء أو للفعل الموجود . ولا يمكن ان يكون مقابلا مفتعلا كنقيض مختلق يختاره دعى ديالكتيكى(٤) ولذلك فان التناقض فى صور القصيدة ليس عيبا أبدا ، بل هو ضرورى تماما ضمن ديناميكية الحياة . انه التناقض الذى يستوعب التعارضات الكونية . لذلك فالقصيدة تشق أغلفة العالم والأشياء لتصل الى الجوهر الاســـــاسى وفى هذا الجوهر تتكشـــــف التناقضات والانسجامات بجلاء .

ان القصيدة ليست فى تكنيكها الجيد فحسب ، وكم من قصائد رومانتيكية اعتمدت تكنيكا ساحرا لكنها ظلت عاجزة وشاحبة لانها لم تدرك كيفية الاحاطة بحركة العالم وجدليتها . ان القصيدة هى مصالحة بين التناقضات ، وهى تمثيل واع ومغامر وفعال للثنائية المانوية بحيث لا تبقى القصيدة منتظرة أو تصويرية لا تقدم موقفا . انها بعد ان تعكس صور العالم الحقيقية والمتعارضة انما تبلور الصور المعنية والتى تشكل عنوان القصـــيدة . ان الحديث عن التناقضات التى تنساب فى ايقاعات القصـــــيدة ينبغى أن يدين التناقضات التى يقع فيها الشاعر من الوجهة الفنية أو فى عملية واعية للأشياء ، والتى تدل على حالة العسر الفنى والفكرى عند

---

(٤) اشارة للمحترفين فى مسائل الجدل .

الشاعر . ان التناقضات المقصـــــودة هنا وبكل دقة هى التقابل والتصارع والتآلف بين مجالات قطبى العالم والتى يرسمها الشعر بتساوق متناغم يوازيها شمولا وحركة .

ان الكلام عن وحدة القصيدة ، تلك الوحدة المنطقية التى تشد الصور فى رؤيا معينة مثلا ، لا ينبغى فهمه من الزاوية الاكاديمية ، والا لكانت (وحدة البيت) فى قصيدة من الشـــعر العمودى أكثر ملاءمة . ان أى كلام عن الوحدة المنطقية هو ما يعنى مصــــالحة التناقضات الخفية فى خلفية القصيدة وكثافتها الحقيقية الواقعة تحت الكلمات . والمصالحة ليست خطوة جدلية لتوفير وضع أكثر ارضاء . انها ليست حالة تراض ، بل هى النتيجة المركبة والحتمية للأطروحة والطباق (التوضـــــيح الهيجلى) ولذلك فأى عرض للتناقضات المستورة بدون استخلاص وضع انسجامى لها هو اعلان عن عالم مفكك بائس ، مزروع بدون اكتراث . وان عمل الشاعر فى رسم هذا العالم المفكك لا يقدم بديلا متخيلا كما وانه لا يصل الى اية حقيقة عارية . وان النهج الدادائى فى الشعر (أريد أن اكتب بفضاضة ــ بخنجر يشق اللحم القح ــ لحم عالم من الافاعى والكلمات الكتيمة الثقيلة) ينفى اساسا المصـــــالحة بين العالم والقصيدة ــ على اعتبار ان القصيدة نفسها ترسم العالم وتعارضه ــ ولذلك فهو يستهدف اشاعة وضع يائس منحرف ولكنه بطولى نوعا ما .

ان الشاعر عندما يلتقط صورا واشكالا ووضعيات فى عالم ملىء بالارتجاجات انما لا يستهدف اشاعة يأس كامل ، لأن اليأس الكامل ، ولو أنه معارضة مطلقة لكنه محسوب تبريرا لوضع سيىء . ان فنية الشاعر ترافق جهده فى خلق احتمالات لعالم أقل ازعاجا ، عالم غير مفتت ، عالم انسانى ترتسم عليه شارات الأمل .

ان الموقف الشعرى لـ (هنرى ميشو) فى معارضته الحادة للعالم على طول الخط حبث (العالم كثيف وعدائى فى نظره) هو وفى نفس الوقت عداء للانسان. اى ان (ميشو) الذى طرد أى احتمال وأى فرصة امام الانسان المقاوم انما برر أزلية سوء العالم واشار فى الطرف الآخر الى الانكسار الأبدى للانسان ـــ ولو ان ميشو يعود مرارا ليحتضن العالم ـــ وهو كان وبالأكيد بحاجة الى فهم حضارى عن الصحة التى تنالها الأمة وبعد انتصارها فى حرب مع الغازى ! هذه الصحة ، صحة الانسان ، وصحة الماء فى الجدول ، وصحة الريح والأغصان بعد الخروج من صراعاتها القائمة الى حالاتها الأخرى ، وهى صحة (النتيجة المركبة) حيث تشمخ الحياة وحدها . لكن (ميشو) كنزوة عاتية كان يجرى اختباراته الرهيبة على الكلمة ولذلك فشل حيث نجح (ايلوار) فى المصالحة الكبرى . اذن فالقصيدة ترسم صورا لعالم ملىء بالتعارضات والتعددات . وأية وحدة كلية للقصيدة شكليا هى تموضع جامد وغير واع أبدا . فالتعارض قائم بين صور القصيدة نفســــــها ، وبين كلماتها وبين صورها ، وبذلك يكون التجانس حيا ممتلئا . والتعارض نفسه قائم ببن المضمون الدرامى مثلا وبين السياق الشكلى للقصيدة . ومن خلال هذا التعارض والتعارضات الأخرى (بين القصيدة مثلا وموضوع القصيدة القائم) يتولد الدفع الحيوى الذى يمنح الشعر اخصابا بعد اخصاب ونموا اكثر صحة .

ان الشجاعة الحقيقية تبدو من خلال الحديث عن الانخذالات الوقتية ، وان الحب الحقيقى يبدو من خلال التباعد والحرمان ، وان الالتزام الحقيقى يبدو من خلال الضياعات والعبثية الموحشة .

ان (وردزورث) فى اعتباره الشعر (انهمار مرتجل لمشاعر غزيرة) كان يبين بالنسبة لنا على الأقل انفقاد التخطيط العقلى المسبق للقصيدة مضمونا وأسلوبا . من حيث ان التخطيط هذا هو القفص الذى يسجن الحرية ، ويبنعق ـ بمغالاه ـ بالحرية . هذا

التخطيط تنعدم فيه الحركة الجدلية والتعـــارض الفعلى فى جوهر الأشياء ، ولذلك لا ينجح فى اعطاء قصيدة شعر حقيقية ، ولو أنه ينجح فى اعطاء منظومات شعرية سياسية مثلا أو دعائية — وما أكثر هذه المنظومات فى عراقنا الحبيب !

أما الشعر الجيد فهو يوضح التحولات الحقيقية والنقلات من حالة الى حالة . والتحول لا يقع بين الحالة والحالة كما يقول (برجسون) بل هو فى الحالة نفسـها وحيث يحمل كل شىء نواة الحياة وجرثومة الموت . ولذلك فان (بريتون) كان شاعرا رائعا عندما صور التحول بقسوة واضطراب دونما أى خضوع لمقاييس جمالية أو أطر معينة تتخفى وراء مسميات وحدة القصيدة أو ما شـــــابه .

وفى غمرة كل التحولات الكونية والانسانية تتوضح موضوعة المصالحة بين (الشاعر) و (العصر) ، بين كثافة العصر وآليته وبين رغبة الشاعر فى التجاوز والتخطى . العصر يخط بأنامله سمته ومنطقه ، والشاعر يحارب كل (منطق) من الخارج بمنطقه هو . ولكن مع ذلك فثمة مصالحة . وقد أوضح ذلك (اليوت) صاحب التجربة الشعرية الفائقة : (يحدث أحيانا ان يعبر الشاعر — بمصادفة غريبة عن مزاج عصره فى نفس الوقت الذى يعبر فيه عن مزاجه الخاص المختلف تماما عن مزاج عصره . وليست هذه قضية زيف ، فثمة التحام بين الاستسلام والتحدى تحت مستوى الشعور) . الاستسلام والتحدى عند (اليوت) انما هو التركيب الخالد والتراضى الذى يتوج التعارضات فحسب وان سيولة هذا التركيب وطبيعته فى البداية ، وفى التلاشيات ، وعلى الامتداد ، هو الذى يضمن انبثاق القصائد . ولذا كان (اليوت) واصفا جادا لهذه الحقيقة بقوله : (اما فى ذهن الشاعر فهذه الجزئيات تشكل دائما تركيبات كلية جديدة) .

غربــة الشـــاعر

الغربة ــ بالنسبة للواعى ــ مداد العمل الفنى المكتمل .. وهذه الغربة لا نعنيها بشكلها الاطلاقى حيث ينتبذ الشخص ركنا قصيا معزولا عن العالم، أىالغربة (الرهبانية)، بل نقصد بها غربة الشاعر التى يحناجها كمسافة تضىء له جدر العالم . تلك الغربة التى تتبلور كاستجابة لتحديات الشاعر لعالم مشلول . وبذلك ينتفى الطلاق بين الشاعر وعالمه . فمنذ البدء والشاعر يجتاح العالم بكلماته ، وهذه الكلمات ــ النفس الالهى ، تتوتر عبر البوابات الكونية لتضىء الدهاليز . وحتما هذه الاضاءة امكانية فاعلة محاورة موغلة فى الكشف والجرأة . الشاعر اذن امكانية كبيرة ضخمة فريدة من نوعها . وهذه الامكانية ما كانت أبدا بلا جذور . انها نابعة من كل آهة ومن كل حلق وقلب وصورة وحادثة وتطلع .. فالشاعر ابن المجتمع ، والأشياء ، والدورة الزمنية . وعند هذه البنوة تتحقق أبوته الشرعية الحالمة . ولذلك فهو عندما يغترب ، عندما يحلق فى رؤاه ، انما يستجمع مواده القديمة ، تلك المواد التى نالها فتوطدت عبر المعايشة الحميمة والتلاحم الحار والمواجهات الانسانية النبيلة . وعند الاستجماع وحيث تتواجد ارهاصـــــات الخلق الجديد ، ومن أجل أن يولد (آدم) جديد فى قصيدة ، لابد أن تتجلى غربة الشاعر . فالعالم القائم ، عالم تقليدى معروف ، أشياؤه قائمة ومدروجة تحت مسميات واضحة وعلاقات مفهومة .

ولكن الشاعر يريد نسج رؤاه وصوره واحلامه بتفنن وابداع ، ولذا فهو لابد أن يفجر التصادم بين أخيلته المتمردة وكثافة العالم الثقيلة . ومن هنا تتأتى غربة الشاعر . وتلك الغربة تظهر فى الكلمة ، فى الموسـيقى ، فى الاهتمامات ، فى التجواب ، وفى اللانهائى .

وطبعا يتأثر بذلك سلوك الشاعر كليا ، لأن سلوك الشاعر والفنان امتداد طبيعى لا لبس فيه . لحقيقته . واذ يختلف سلوك الشاعر عن تسلكات الآخرين بكونه غير اعتيادى أو غير مألوف أحيانا ، فيبقى السلوك ، الوضع المتمم للقصيدة والجو الوحيد المهيىء لها . وعندما يدعى البعض الاغتراب باختلاق نمط معين فى السلوك أو فى الزى مثلا ، انما تبقى العربة ليست أمام الحصان فحسب ، بل تكون هيكلا محطما بدون حصان ، وتسقط الدعاوى أمام الحقيقة! لنترك الآن موضوع السلوك فهو مرتبط كليا بمواضعات الشخص ومواقفه الحقيقية . ولنأت الى الشاعر فى غربته .

الشاعر وكما قلنا ابن للمجتمع والكون . ولكن هذا الابن متمرد ، لماذا ؟ لان وجوده مشروط بحريته ، الشاعر حرية كاملة حرية تريد أن تجوس فى كل المناطق فى العالم ، تريد أن تتكلم ، ان تعترض ، ان تصفع ، ان تفر ، ان تخلق .. حرية نشـوانة غاضبة ، وهذه الحرية يرفضها العالم ترفضها الآلة ، يرفضـها التكنيك .

فى الآلة تعرف حركة كل شىء : من هنا يذهب ، ومن هنا يعود ، وهكذا ، أما حرية الشاعر فهى جديدة فى كل لحظة ، مفاجئة ، غريبة ، مذهلة غير ملجومة بالعقل ولو انها ذروة التوهج العقلى . حرية الشاعر ليست عطية العالم بل منتزعة ، وفيها يكمن الرفض لكل ما هو آلى ولا انسانى وان كان يوما ما انسانيا ، لان العالم حركة ودفق وسيولة ، فما هو انسانى يضحى لا انسانيا ،

وما هو لا انساني قد يتحول انسانيا تتلاحق آلاف الانبثاقات . العالم نظام أو شبه نظام ، والشـــــاعر يحس بالنفى كما أحس بذلك (كيركجارد) (اذا أردت ان تنفيني ضعني ضمن نظام ، انني لست رمزا حسابيا ، انني أنا) . الشاعر يرد من القوانين الخفية ، فى النوبات الـــكونية ، ولهذا فهو رافض متمرد ثائر . وعندما يكون المجتمع قاسيا وينصدم حس الشاعر انصـــــدام الجائع بجدار الموسرين وانصدام العطشان بالماء المحرم عليه حينئذ تتفاقم مشاعر الغربة ، وتغلو وتنتفض ، لكنها لا تكفر . بل انما تكفر ، تكفر بقيم معينة ، وتلعن أوضاعا معينة ، لكنها فى العمق تعانق قيما أخرى . ولهذا تمزج الالتزام أغلب الاحيان بالغربة . وقد صاغ ذلك الشعراء فى تجاربهم . وها ان الشاعر (أحمد عبد المعطى حجازى) يقول : (ما لبثت ان وضعت يدى على النموذج الذى ظهر فى ديوانى الأول (مدينة بلا قلب) ، نموذج الغريب فى المدينة . خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة ، ذلك لان حنينى القديم لعالم واقعى أفضل عاد الى الظهور حين تهيأت مجموعة من الظـــــروف جعلتنى أؤمن ايمانا عميقـــا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتنى هذه القصيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ولكن عثورى على النموذج الثانى قد أوقعنى فى صراع عنيف . أو هو أحيا فى نفسى الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى تبدو فى تجربة الغريب وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح ان هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد الذى يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس والواقع . وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها)(٥) .

---

(٥) من الدكتور (عز الدين اسماعيل) فى موضوعه (ثورية الشـــــعر المعاصر) .

ومن هنا يتوضح لنا أمران من حيث ان الغربة تقود الى موقف ما . وأول الأمرين أن تعمد الغربة الى المصالحة بعد حين (لاسيما عند الشعراء السياسيين) عندما تتحقق لهم مبدئيا المطامح التى كانوا ينطلقون منها ويصارعون وضعا معينا من أجلها . وثانى الأمرين ان تظل الغربة لعنة أزلية تتمثل فى الجهد الأقصى فى احتقار العالم ورفضه نهائيا (عند العدميين مثلا وعند المتشائمين أحيانا) . ومن خلال هذين الأمرين استطيع أن أطرح وجهة نظر — (وهى ليست جديدة) :

أن الشاعر فى التزامه أو فى رفضه الكلى للعالم لا يتخلى عن غربته . لماذا ؟ ...

الشـــاعر والمـــوت :

تروى الاساطير أن (أهاسورس) أرادت الآلهة ان تنزل به أمر عقاب ينزل بانسان ، فأرادت له الا يموت !! .

والاسطورة التى تروى ذلك تريد التأكيد على كون الموت ليس مفزعا بل جيدا ولذيذا . ولكن الذى تؤكده الاســـطورة فى نفس الوقت — تاريخيا — هو حقيقة اهتمام المفكرين بالموت كحقيقة خطيرة شغلت أغلب جوانب تفكيرهم . وفى فترة من العجز ، وحيث بدأ الموت انتصابا لا مفر منه يفرض سطوته على الاحياء لجأ بعض المفكرين الى لعبة فكرية جديدة هى لعبة (التشــــويق للموت) وذلك بالاســـتهانة بالحياة وتهويل المآسى واعتبار الموت المخلص العظيم الذى ربما يقود الى حياة من طراز آخر ، سعيدة لذيذة مباركة ! .

ولكن الاسطورة نفسها ظلت أسطورة ، وظل الناس يتهالكون على الحياة ويلعنون الموت . فالموت هو الذى أدخل الى الأذهان

المفاهيم (الابســــــوردية) ، مفاهيم العبث والعقم واللاجدوى ، ومقولة : الانسـان القضية الخاسـرة .

والشـاعر أكثر من سواه فهما لطبيعة هذا القول البشـــع ــ الموت ــ لان الشـاعر يحب الحياة ، بل هو الحياة ، والصوت الذى لا يخبو . ولهذا فهو يدرك ما يقوله (بطل باربوس) : (الموت .. انه أهم الأفكار اطلاقا) . هذا الموت الذى تمناه (جان كوكتو) أن يكون رحلة :

(ليتنى من أهالى مصر . تلك التى كان فيها الموت رحلة
اذن لاستطعت النزول الى قاع مقبرتى
لتشربى وتأكلى
ولما تولاك أى حزن
من الربع الذى طوانى
ولكنت تتساءلين فقط
ترى هل قام برحلة موفقة ؟
ولأتيح لك أن تعجبى بتنكر
من يحاكى رجلا نائما
وأن تسندى شفتيك بلا رهبة
الى قفازى وخوذتى الذهبية
ولكن ليس هذا هو الذى يحدث
فما أن يتم الموت عمله
حتى يسرع فيزرع
فى مكاننا شبحا) .

ولهذا كله فالشاعر يتوالد باستمرار . ولو لم يكن هناك موت لما كان الشعر ضرورة . فالشعر نزوع للأبدى ، وهذا النزوع ارتداد مضاد لوقتية حياة الشاعر . الشاعر يروم البحث عن الكلى، فى حين أنه مصفوع بالمحدودية والوقتية أنى ذهب . ينشد الأزلى ، وابله (شكسبير) ينطق بحقيقة الرخاصة .

يعانق الجمال ، وكآبة القبر تفزعه ولو من بعد . ولهذا ارى أن (شوبنهاور) كان شاعرا عندما قال : (الحياة محزنة جدا .. ولهذا قررت ان انفقها بالتأمل فيها) ولو اننى أدرك أنه خسر فى قولته تلك كونه فيلسوفا .

ولهذا أيضا قال (ابو العلاء المعرى) : (وهل صحة الجسم الا مرض ؟) فالموت عدو الشـــــاعر ، ولو أنه يجعله يحلم بحمى وحرارة . وازاء الموت يرســــم الشاعر تجربته . ومهما تكن تلك التجربة فهى تعنى ان الشاعر يتعارك مع الموت من خلال جانب أو آخر . ونحن بدورنا ننظر لتجربة الشاعر باحترام حتى وان كان عدميا . فيأس الشاعر ، ومرارته ، وتشاؤمه ، عندما يتوضع بصدق ، انما يقدم لنا لونا من الوان الحياة ، اللون الذى يظهر فى آخر المطاف ، وآخر كلمة تقولها حيوات معينة للموت !

لذا فان خرجت عذه التجربة هذه مكتملة فنيا ، فالناقد يكون متعسفا ان حاول تقييمها من خلال زاوية أيدلوجية .

ان أمام الموت تتعاظم تجربتان : تجربة التحدى ، وتجربة الاستخذاء . والاستخذاء نفسه تحد سلبى . فكل حى يحس فى أعماقه قوى تقول للموت : لا !.

وفى التجربة المشرقة ، البطولية ، تجربة التحدى تنصهر كلمات الشاعر أكليلا يشرف الانسانية . اذ ترتفع الراية وان تهشم الرأس ! وفى ذلك برز الشعراء الفحول ، شعراء الشــــعب والانسانية وعدم النكوص .

وفى التجربة الأخرى ، تجربة الاســــتسلام ، تتحول كل الحكايات الى تراجيدبا قصيدية فكأن الحياة المأتم الذى قال عنه الشاعر :

(فاذا نظرت الى الحياة وجدتها

عرسا أقيم على جوانب مأتم) .

المهم ، اننا نستطيع ان نلتقط القيم الجمالية المتوفرة ، وسواء اكانت هذه القيم تراجيــــدية أم تفاؤلية ، فالمهم ان فيها الدفء الانسانى المنشود ، دفء الكلمة الصادقة ، والمعبر الوحيد للأرض فيما اذا كنا نتفق على أن الأرض لازالت غير محتازة من قبل راعيها الانســـــان .

وبدون الموت ربما تبدو القيم الجمالية ـــ شأنها شأن القيم الأخرى ان لم تكن أكثر ـــ مختلفة كل الاختلاف عما هى عليه . ان نصوع القيم الجمالية وتبلورها الانسانى ازاء الموت هو بالضـــبط كنصوع النقط البيضاء المرسومة على صفحة سوداء .

ان احساسى بكونى مرشـــوقا فى الحياة (على حد تعبير هيدجر) ولأمد محدود ، يجعلنى اتحســــــر كثيرا على فقدان تلك اللذاذات الخــــارقة الانعاش . وان كونى متشــــائما أو متألما ـــ افتراضا ـــ انما أدرب نفسى عبر هذا التمرين القاسى حتى لا اتفاجأ بالموت كطفل . والشاعر عندما لا ينظم أله وضجره شعرا انما يحافظ على وضعية أخرى بريئة تماما ، هى أنه طفل ، طفل

كبير رائع ، ولذا فالبدائية فى الشعر شأنها شأن البدائية فى الفن ليست مجرد عودة الى النقاء الانسانى الأصيل وغير المتلوث ، (التلوث هنا ســــياسى وصناعى) بل هى التملص من العدمية المتربصة لنا فى الأفق — افق الفرد — عبر توتر وارتداد حاد الى الحافة القصوى ، أى النقطة الأولى فى بدء الزمان الانسانى . وهى عموما كلعبة الطفل عند المغالاة ، فالطفل عندما يريد ان يؤكد انه لم يمرن فى هذا الشارع الممنوع عليه يحاول وقتيا أن يبتعد عنه اكثر مما ينبغى ، كأن يجعل بينه وبين الشارع الذى يسير فيه ثلاثة شوارع يحترس منها ، انه يخاف من الشارع الممنوع عليه ولذا فهو يخاف من الشارع المجاور له ، وهكذا . وفى النهاية عندما يتحول الخوف الى فضول ودعوة لرؤية الشارع الممنوع أو الخطر ، وحيث يتخلى الشاعر عن بدائيته ليصبح .سنا بلبس أزار الموت ، يكون كل شىء آنذاك وقد بدا مبررا لأنه انسانى كليا .

قد يدعى شاعر ويقول اننى كتبت قصائدى دون أن أفكر بشىء اسمه الموت وهذا القول مردود أصلا لأنه يقول ذلك وكأن الموت مسألة فكرية تنتفى بانتماء الوعى المخصص لها . الموت ليس وعيا بالموت ، بل الموت تصميم فى جوهر الحياة ، جرثومة الموت تكمن فى نواة الحياة ومنذ الأزل . هذا التصميم ، هذا التكامل يرسم نفسه فى وعى أو لا وعى الشاعر . ولهذا فالشاعر متمرد ثائر متحد . فالاصرار على الحياة هو ثورة على الموت ، أو حتى ثورة على الحياة نفسها فذلك شكل ليس الا ، كمثل المنفعل الذى يصب جام غضبه على صديقه فى حين انه غاضب من قضية ما لا علاقة لذلك الصديق بها .

والانسان عندما يفكر باصلاح واقعه الأرضى انما يفعل ذلك بلبسم ضرورة الحياة من حيث ان المجموعات الانســـــانية المزقة لا تقوى على ايجاد حل أو مخرج أمام الموت . والاصلاح الذى يتم

هو ازالة كاملة وجذرية لدعاة الحياة السطحية غير المكترثة لأعماق الحياة الانسانية .

ان ازالة هؤلاء — من مستغلين وعنصريين وارهابيين — هو ضمانة لوجود جنس بشرى متلاحم وسعيد فى أرضه ، ولا يشغله سوى أمر واحد هو : كيف يجابه الموت ؟ وهنا تكون المعادلة مكونة من حدين : البشر والموت ، وبذا تكون المعركة متكافئة .

والشاعر يهمس بهذه المعادلة مبكرا كما همس بها (صلاح عبد الصبور) فى (مذكرات الصوفى بشر الحافى) ، وعلى سلبية الدعاء يرسم الشاعر بعض علامات الاحتجاج : (تظل حقيقة فى القلب توجعه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يجر بها خاطر

ولم ينشر قلاع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك ان ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفى لمائدتى

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء

لانك حينما ابصرتنا لم نحل فى عينيك

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شىء

فأين الموت .. أين الموت .. أين الموت ؟) .

ولكن هذه الهمسة حملت حد الانتكاس ، ومن خلالها تهاوى الانسان ولم يعد الشاعر كفئا للمعادلة . اذن فهناك سواه من يدرجها بشكل عار جرىء .

وخير الشعراء الذين همسوا بهذه المعادلة بجرأة مبكرة ، شاعران : شاعر واقعى ملتزم يمنح قلبه وفكره ورؤاه للبشرية ، وشاعر متصوف يتحدى الموت بتحديه الجسد كطائفة (اليوغون) التى تحاول الاتصال بالمطلق عن طريق احتقار الجسد والعزوف عن النشاط الدنيوى ، على اعتبار ان المطلق مناقضة للموت ، والتزامهم المطلق هو دحر ميتافيزيقى للموت . ولكن الميتافيزيقيا تتهاوى أمام الواقع ، ومع هذا فالشاعر المتصوف يقدم تجربة خارقة تلخص البشرية كدين وكصوت واحد .

والآن .. ارتد لشىء آخر أبوح به ، الموت موتان ، موت أخلاقى ، وأفضل تسميته بالموت الوجودى ، وموت زمانى .

الموت الوجودى هو موت الشاعر الذى يخون شرف الكلمة . موت الفنان المستلب ، والسياسى الوصولى والمفكر المأجور . وهذا الموت نعيشه كثيرا فى واقعنا وممارساتنا ، وهو الموت الذى يجب رفسه بالكلمة القاسية القارسة لأنه عدو الانسان وطابور (الموت) الخامس . أما الموت الزمانى فهو الموت الفعلى عندما يتحول الحى الى جثة هامدة . وعند هذا الموت أبصق على نفسى ، على تفاهتى ، انا الانسان الذى أحرك الكون بالخوارق وأصنع العجب أتهاوى جيفة نتنة ، اية مرارة تعتصر الاحشاء ! هذه مرارة الشاعر والثائر والعالم والطالب ، ولذلك فكل هؤلاء مرشحون ان يكونوا شعراء . ولا أدرى لماذا ارى احيانا فى كلمات البدوى أو السقاء شعرا ؟ هل مرد ذلك لكون الشعر همسا بالحقيقة يتوزع فى أعماقنا وحتى فى عمق الأبله ؟ .. لا ادرى !

اخلاقيـــة الشـــاعر

عندما نتكلم عن الصدق عند الاداء الشعرى او الفنى فاننا نعنى بالضبط الأخلاق . ومن هنا فنحن نرفض أصـــلا المفهوم البرجماتى للاخلاق على أساس أن حقيقة الانسان تتمزق وراء منافع عملية محضة . كما واننا بالمقابل نرفض المفهوم الكانتى للاخلاق على أساس أن المطلق الاخلاقى غير متوفر بالشكل الكانتى . ولهذا فلا عجب ان تعنى الاخلاق هنا مجموعة من الصفات السلوكية التى تضمن تفوق الانسان المستمر . وهذا التفوق غير مقتصر أبدا على مجال واحد أو حالة معينة ، بل هو التفوق فى كل النطاقات العمومية والجزئية . وشــرط التفوق الاســاسى هو توفر الحراســـة . والحراسة مقصودة هنا بالحماية التى ترتبط بمكنونات الانســـان واعتقاداته . اى ترتبط بحقيقته وكوجه لهذه الحقيقة فى حين انها تدافع عن ذلك كله . فحقيقة الشاعر المتمثلة فى محاولاته الجادة لزرعه عقله وقلبه فى تربة أخرى تحتاج الى حراســـة . وهذه الحراسة وجه للحقيقة ، أى جزء منها . لذا فالاخلاق هى بالضبط تلك الحراسة المعنية . ومن هنا نستطيع ان نتكلم عن التطابق . التطابق بين مضمونات الشاعر الحريئة وبين سلوكه . بين أسلوبه فى الوعى والمكاشفة وبين التزامه لتبعات هذا الوعى . وبديهى ان هذا التطابق ليس كليا بل انه تلازم حركى يتغذى من خلال التباعد

والالتحام بين التعارضـــــاتالتى تقوم بنفسها بتشـــكيل عالمها المتجانس . فحقيقة الشاعر اذن ليست معزولة عن الاخلاق .

ان للشاعر أخلاقيته الخاصة . انها قد تختلف عن الأخلاق الوضعية والمفضلة اجتماعيا ، لكن هذا غير مهم مادام الشاعر يسافر مع صوره ومضامينه الى مرفئها . فهو لا يتخلى عن حقيقته ولا يقذف بها فى مهاوى الزيف مادام يواصل البوح ولا يتخلف عن نداء كلمته المعلنة الشراع . ان كلمات الشاعر هى الشاعر نفسه. وعندما يتضح لنا ان الشاعر قادر على مراقبة كلماته عن بعد ممتلكا القدرة على نكرانها فمعنى ذلك ان الشاعر ليس شاعرا بل مجرد هاو او لاعب حبال . ان نقطة البداية فى أخلاق الشاعر هى النواة الجنينية فى علم الاخلاق من حيث ان الشاعر يمثل ــ عند الاتصال الشعرى ــ حالة تصوفية كاملة بفعل ما يقدم من تضحية عيانية . وان اختمالات التاثير الخارجى عاجزة ــ على الاكثر ــ عن جره بعيدا عن أجواء قصيدته . أنه ــ أى الشاعر ــ عندما يبحر مع قصائده انما يعلم انه بذلك يتحدى عالما كبيرا . وهذا نفسه يمده بطاقة مذهلة ترفده بالمواصلة المستمرة . وبعد الابحار الطويل ، وعندما يخلد الشاعر الى هدوء نسبى يجد نفسه مطالبا بأخلاقية اضافية . هذه الأخلاقية هى أن يحمى كلماته ورصيدها بسلوكية جريئة ، وعند توافر أية مناقضة يسقط الشاعر . وغالبا ما يسقط بعض الشعراء ، ولكن عندما يكون السقوط وقتيا ، ويعد الشاعر بنهوض آخر بتجاوز فبه وضعه انما تتوفر له فرصة كاملة للعودة الى الحقيقة . وبفعل هذا النهوض يتم الاختيار . واختيار الشاعر ليس موقفا انفعاليا أو مجرد وجهة نظر بل هو اصرار على المضى واتخاذ صلب لموقف واضح . ان هذا الاختيار ليس نعتا بل هو حقيقة الشاعر ، ووضعه الارادى . ومن هنا تبدو أحيانا غربة الشاعر كامتياز يمتلكه لمجاورته المستمرة لمناخات الحرية والمعرفة

... اذن فالأخلاقية عند الشاعر لبست أبدا الأخلاقية الكلاسيكية ، وكذلك ليست الاخلاقية الوضعية والا لكان الشاعر منعدم الرصيد فى تلك الاخلاقية ، لكونه شاذا أحيانا وغريبا .

ان اخلاقية الشاعر تتمثل فى كل ما يشد الشاعر الى كلمته ، فى كل ما يربط الموقف الحضورى للشاعر بالكلمة التى هى نفسها حضور أكثر جلاء وأكثر تاريخية ولو انها تختلف عن الحضـــور الواقعى والمتزامل مع زمنه . وبذلك تكون القصيدة عند الشاعر مشروعا ، مشروعا ضخما ايجابيا مغامرا بتحد بكل ثقته مع تسلكات الشاعر ومواقفه ، من حيث ان (الانتاج والحياة كنسيج واحد متداخل متماسك) كما يرى (جيمس جويس) وبدون ذلك يكون السقوط نهائيا كسقوط (جون شتاينبيك) .

الشاعر لا يمتثل أبدا لازدواجية عاتية ، ولا يستطيع أن يعزل بين (القصيدة) وبين حركته هو ، والا لكانت القصيدة ليســـت امتدادا روحيا لأعماقه وبذا ترتمى القصيدة فى مدارج المرصوفات النظمية لا أكثر ولا أقل .

أفلا يحق لنا اذن ان ندرك المفـــــارقة من خلال التمايز بين القصيدة (الشعر الحقيقى) وبين القصيدة (النظم الجيد) كمفارقة فى الاخلاق ؟ ..

اذن ، فيما وراء الشاعر توجد مراقبة . وهذه المراقبة عين كبيرة ، هى عين البشرية ، عين التاريخ . وهذه العين تحدق باستمرار من حيث انها مسئولة عن تثبيت المتن الحقيقى فيما اذا كان هنا صدق أخلاقى ، او دعاوى ، لنأت الآن الى الشـــاعر الجماهيري ، الشاعر الذى يحدد مسئوليته بالتزام قضايا شعبه . فمتى ما كان هذا الالتزام حقيقيا ، اي مترجما الى موقف عملى وحياة

معاشة كان الشاعر بحق صوتا تاريخيا . ولهذا كان (اراغون) صوت المقاومة الفرنسية ولهذا أيضا كانت قصائد (ايلوار) و (مايكوفسكى) أصوات المقاومة البشرية الخالدة .

وكذا فان الأمة العربية تدفع أصواتها الى العالم بقصائد (الجواهرى) و (سليمان العيسى) و (أحمد عبد المعطى حجازى) و (البياتى) و (محمد جميل شلش) و ... الخ . ويجرأ صوت (محمود درويش) فى غياهب الظلمة وفى أقبية اسرائيل على الادانة العظمى . ومن خلال صوت (درويش) و (القاسم) وأصوات الشعراء الآخرين الذين عاشوا المقاومة أو كتبوا عنها وامتثلوا لها موقفا ، كليا أو بعضا ، نستطيع ان ندرك الاخلاقية فى الالتزام الثورى والاخلاص الروحى لقضايا الانسان عمقا واتساعا .

أما المهزوزون والمنهزمون فهؤلاء لا يكونون شعراء أبدا عندما يرسمون البطولة ويوحون زيفا بالمسئولية . ولكنهم يستطيعون أن يكونوا شعراء فى حالة واحدة نحترمهم بقدر ما لأجلها ، أى عندما يرسمون انهزاميتهم وضعفهم والحيرة التى تثقب أعماقهم .

ومن شعرائنا الشباب نستطيع ان نلمح الوعى المسئول والاصرار على اقتضاء دروب الخلاص للانسان فى قصائدهم ، الشعراء : حميد سعيد وسامى مهدى وخالد على مصطفى وحسب الشيخ جعفر وفاضل العزاوى)(*) .. الخ ..

(*) لا يمكن لانسان أن ينسى شاعرا عراقيا شابا هو عبد الأمير الحصيرى الذى بتغيير ظروفه ربما يقدم عطاءات ذات قيمة ضرورية لا تهمل اطلاقا .

اذن .. نستطيع ان نبحث عن أجواء الكلمة ونغمها فى كل قصيدة فيما اذا تأكد لنا أن الشاعر أخلاقى تماما ، أى مخلص فى عطائه ، كما نوفر على أنفسنا جهد التنقيب والبحث عن المضامين التى ترسمها كلمات (شاعر !) لا يجيد سوى امكانية واحدة هى امكانية اقتباس كلمات ملتوية ، حيث ينعدم الموضوع أصلا وتظل فقط ألفاظا مسلوخة عن أية تجربة وحتى عن تجربة الشـــــخص القائل نفسه . فالاخلاقية اذن عند الشاعر هى الارتباط الجاد بالموقف والايدلوجيا والانسجام الكلى مع القصيدة . وأى دليل يؤكد تعاطف (الشاعر) مع أعداء (المعنى فى قصيدته) ــ رغبة أو اكراها ــ انما يؤكد أيضا انتفاء صفة الشاعر عن الشخص لانتفاء الاخلاقية الفاعلة .

والاخلاقية أيضا تعنى مسئولية الشاعر ، المسئولية الحقيقية التى لا تصطنع بفعل وجوبات ملصـــــوقة من الخارج ، بل هى المسئولية الوجدانية الواعية المسئولية التى عناها (ايلوار) عندما قال(٦) : (ويجب ان يستولى الشاعر الانسان على الطبيعة ، يجب ان يسيطر عليها . فان هذا الواقع أبعد من ان يدعو الى الالتباس لانه واضح كل الوضوح ، وليست هناك حدود للواقع ، فهو يمكن أن يكون تعسا ومليئا بالشقاء ، يمكن ان يكون قاسيا أو صلفا أو ممسوخا ، يمكن ان يسمى حماقة أو بؤسا أو مرضا أو حربا .. فالشاعر لا يعيش فى القمم ، ولا تهدهده غالبا سعادة كاملة عذبة .

---

(٦) من مقالة بعنوان : الشعر الظرفي ــ لبول ايلوار ــ ترجمة ابراهيم اليتيم .

ولكن عندما يكون قد ناء بثقل البؤس فلا ينبغى له ان ينيخ له . لا ينبغى له خاصة ان يخضع لهذه الكآبة التى قد تضمه الى سلالة أولئك الذين يسميهم — لوتريامون — « الرؤوس الكبيرة الرخوة » كما أنه لا ينبغى له كذلك أن يعد مسالك الشعر ضيقة ، واشغاله غير متبدلة . ان واجب كل شاعر شجاع هو ان يفتح طريقا واسعا بل وأوسع ما يمكن لتمجيد الانسان . ويمكن ان تســـــتعمل جميع الاشكال لبلوغ ذلك . ففلسفته تتألف من كل الكلمات ، من كل الاشياء . ولا توجد أشكال مقدسة ، كما لا توجد مواضيع ولا كلمات مقدسة ، أو دنسة ، او متذللة) .

انتمـــاء الشـــاعر

مكانة الشاعر فى العالم مكانة عريقة . انها وبمعنى آخر المكانة التى تشرب نموها من المعايشة اليومية والاتصال التاريخى . وهذه المكانة تولد فى أعماق الشاعر دما انسانيا وجوا داخليا وقدرة تعبيرية تأخذ وضعها ضمن الامتدادات ، كوجود مرتبط متأثر بالعالم والتاريخ . ولذا فتراث الشاعر السيكولوجى ومحصلاته الفكرية واللفظية هى وحدات فى تركيب العالم . فالشاعر ومن هذه النقطة مدروج نقديا ضمن المرحلة . أى أنه متجاوب مع العالم بقدرة خاصة من الوعى .

الشاعر اذن منتم ، مسئول عن العالم . يكشف ويوضح ، ويحتج ، وبطالب . ولكنه يختار الفاظه الخاصة كأدوات من نوع جديد . وهذه الألفاظ ليست مجردة عن الدلالات كما يرى سارتر ، بل انها مشحونة بالدلالات لكن نوعية هذه الدلالات عند الشاعر تختلف وتتعارض مع الدلالات فى كتابة الناثر .

القصيدة عند الشاعر ليست دلالة أو رمزا أو اشارة تقود الى عالم عيانى يشير اليه . كما وانها لست عالما أو شيئا تغيب وراءه الاشياء الحقيقية .

القصدة هى الشىء والدلالة . وهذا هو المفهوم الوحيد الذى يزيل الالتباس الذى اثاره سارتر .

فالقارئ اذ يتلقى القصيدة ويتأمل منطقيتها واجواءها كعالم يقف أمامه لابد ان يتوفر له تباعا انخلاق تخيلى ينتقل الى ما وراء صور القصيدة ، الى صور أخرى متخيلة موجودة فى مكان ما وفى زمان ما ، حتى وان كان المكان المجرد الذهنى الدلالة عند الثائر دلالة عقلية ؛ تكتسب التعقلن بفعل مباشرتها وضرورتها كوسيلة لحاجة انسانية . والدلالة فى الشعر ليست مباشرة وليست عقلية كليا . انها قد تكون مباشرة جزئيا حينا ما ، وقد تكون عقلية ، لكنها دلالات الحدوس ، دلالات الرؤى ، دلالات الوعى الأكثر ايغالا فى المناطق المحرمة والملتهبة ، هذه الدلالات اقتسام بين العقل واللاعقل . بين العاطفة الحاضرة والغياب ، بين الذات والمجتمع ، بين التاريخ واللاتاريخ ، بين الفن الخالص الموسيقى والالتزام .

ويظل الشاعر منتحيا فى ركن من هذا العالم لكن هذا الركن حتما غير اعتيادى وغير مألوف ، وليس مدروسا أكاديميا أبدا .. انه الركن الذى يتحرك بكثرة فى البقاع الكونية ، يضطرب ، ينتصب ، يضحك ، ييأس ، يحمل المشيئة والاهابة أو يرسم الاخفاق . المهم أن الركن .. فى العالم ، يكشف ويدين ويقدم أجوبة لا تحصى . ان دعوى عدم التزام الشاعر مغرضة تماما ، فالتزام الشاعر متحدد بانتمائه ، انتمائه هو لا الانتماء المنتظر منه ، الانتماء الذى يختاره والذى يوصله لنهايات الخطوط . لذا فالتزام الشاعر غريب كغرابة أطواره الانتمائية ، ولهذا كان خطر الشاعر فى كل العصور ، الجاهلية والاسلامية والحديثة . الشاعر مجنون فى كلمته ، مجنون فى التزامه ، لا يتخلى ولا يرفع أصابعه أبدا عن لفظته . هذا التمسك ، هذا الاصرار ، هو الالتزام الأكثر خطرا لذا فالشاعر ساعة انبثاق القصيدة أكثر التزاما من الجميع ، أكثر ارتيادا للمجهول أكثر بحثا عن مواطن العالم ، بل أكثر مباشرة . ولا تنتظر منه ان يقدم صورة للمباشرة التخاطبية ، ان المباشرة

عند الشاعر هى الالتقاء مع ثغور العالم السرية ولهذا فشرف المهمة يعطى للشاعر صفة نبوئية . هذه الصفة النبوئية تستشرف أبعادها من خلال التأمل كوعى الى أقصى المسافات . وحيث يكون هذا الوعى غير مرضى وغير انفعالى يحدث تصور خاطىء ، يكون الشاعر مراقبا ليس غبيا ، وكل من لا يقدم كشوفا سريعة بانفعالاته يخلق وهما بالمراقبة والتنصل من المسئولية(٧).

ان غيبوبة الشاعر ورؤاه انارة تتخطى الزمن والحواجز . والشاعر ملتزم عالمه ، لكنه وبالأكيد لا يطرق الدرب الاعتيادى والا لما كان شاعرا .

والشعر الصافى ، شعر (مالارميه) مثلا ، هل هو ملتزم ؟ طبعا الالتزام لا يكون الا من خلال المعانى ، وحيث تنفقد المعانى لا يتوفر اى التزام . و (مالارميه) عندما يكتب شعره لا يكتب الفاظا ذات معنى . هو يقول : (اننى ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد ، شعر لا يدور على وصـــف شىء بل على تأثيره لا يتكون البيت الشعرى من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا) . اى أنه يريد القول بأن شعره لا يحمل مداليل معينة ، بل مجرد موسيقى لفظية تثير حسا دون أن تثير تفكيرا . وطبيعى ان غياب المعانى لا يعطى اى مجال لغير الفن النقى الخالص تماما . اذن أى التزام فى مثل هذا الشعر ؟ .. فى الحقيقة ، ان شعر (مالارميه) هو حرية بدائية هائلة ، عودة الى براءة الألفاظ الاولى ، عندما كانت الكلمة فى تعميدها الأول

---

(٧) هذا الوهم يتمسك به السطحيون فهم يتولون للشاعر الذى لم يكتب عن نكسة حزيران ابان شهورها الأولى بانه متنصل ولا مبال وهذا مردود ابتداء من حيث ان نتاجات الشاعر تتكون ببطء او بسرعة فى أعماقه دونما حاجة لاشارات وايمازات خارجية ، لماذا ؟ لأن الشاعر ليس تحت الطلب ابدا .

طاهرة طرية . وهذه العودة استكشاف حقيقى لأنها انتزاع موسيقية الكلمة من آلاف التعمبات والمداليل المكدسة طوال الحقب ، وان افتراض عالم نور وموسيقى هو (اطلانطس الجديدة) . هو انتقال الرؤية الى ماوراء أســـــوار العقل . لكن هذه الرؤية وبالبدء ، مشروطة بالعقل . فحس (مالارميه) هو تلاحم الوعى والحدس والحس بتكامل ساخن .

العقل مدان عند الشاعر لانه فشل فى ايجاد العالم الذى يصبوا اليه . لكنه فى نفس الوقت ــ اى الشاعر ــ يمتلك عقلا .. اذن هل نجح (مالارميه) فى تقديم (جرس) بدون (معنى) ؟ .. الى حد ما ، وبفهم ساذج نجيب نعم . لكن الأمر ليس كذلك تماما . (مالارميه) طاقة غنية جدا . بعد الكلمة عنده بعد ضوئى . وجذرها جذر ضوئى موسيقى . لكن هل من الممكن ان تكون ثمة موسيقى فى عالم الفراغ ؟ طبعا لا . هنالك الاشياء ، وبين هذه الاشياء تتوالد الحوارات والموسيقى والاشعاعات الغامضة .. ويقينا ان موسيقى (مالارميه) ليست ايقاع (لندسى) ، بل هى شحنات سرية تخترق صلابة معقولية العالم أو لا معقوليته .

ان (مالارميه) الذى قال : (أصبحت أحب حبا غريبا خاصا كل ما يتلخص فى هذه الكلمة : السقوط .. الخ) كان محتجزا فى عالم خاص شبه فصامى . وكان محاطا بضيق غريب . وبالانطلاق من فهم موضوعى لجملة وضعه وعواطفه واجتيازه عقدته الأوديبية، ونكبته بوفاة أخته ، نستطيع ان نفهم الحريتين الاســـاسيتين : حريته هو كشاعر لم يتصدع فى أجواء عالم الشعر وفى صعوده على تعارضاته الأكثر حدة ، وحرية القارىء الذى ما أن يبتدىء بتفاهم أولى مع القصـــــيدة حتى يتحـــرر كليا من أسر ذاتى او موضوعى .

هذه الحرية المتجاوزة ، وهذا التحرر الذى يناله القارىء يمنح قصائد (مالارميه) أهمية عظمى فى انبثاق شفافية جديدة لعالم متخيل . ان كل شاعر يمثل حريته بتلقائية عريضة ممتلئة وجريئة هو ليس محايدا أبدا ازاء الانسان والعالم . فموضوع الحرية فى العطاء والمواصلة هو ما يدخل ضمن الموقف الانسانى . اننا ومن أجل ان نضع الالتزام قاسما انسانيا مشتركا كقانون لبناء عالم غير ملوث يجب ألا نفسر الالتزام بميكانيكية وسطحية سياسية أو مذهبية دوجمائية . ويجب أن نعريه من الكثير من الاضافات الخارجية . الالتزام يظل الحرية الكاملة ضد كل العبوديات وهذه الحرية لها طبقات وسلالم . فالتزام (مايكوفسكى) غير التزام (اراغون) و (ايلوار) ، والتزام (الجواهرى) غير التزام (ادونيس) ، والتزام (السياب) غير التزام (البياتى) من حيث ان الالتزام ليس مصطلحا سياسيا . لقد كان (وردزورث) فى اعجابه بالثورة الفرنسية ، و (بيرون) الثائر الذى كتب (تشايلد هارولد) و (دون جوان) من أجل حرية الفرد ، والذى ساعد (الكاربونارى) فى ايطاليا واستشهد فى (اليونان) و (بيتوفى) الذى حارب طغاة (آل هابسبورج) كل يمثل التزامه بدرجة متعينة . ولذلك فاننا نعزل ما بين الالتزام عند الموقف (والقصيدة ضمن الموقف) وبين التزام القصيدة فحسب . ولذا فالكلام لم يكن عن الالتزام كخط عام عند الشاعر (فى مواقفه) بل نتكلم عن (القصيدة ازاء العالم) أقول(٨) : كل قصيدة مكتملة فنيا هى انسانية لأنها تفرقع البعد المزيف وتمزق الصورة التقليدية الرقيعة للعالم لتمد نياشين استطلاعات فردية جديدة .

ان من الممكن القول بأن الصور الجمالية نفسها كقيم ، كتركيزا على خلاصات منغمة ملونة ، هذه الصور الجمالية هى نفسها ثروة

---

(٨) ماعدا القصائد ضد الانسان .

انسانية ، ثورة يسد بها الانسان جوعه . فليس هناك فقط الجوع المادى ، جوع الخبز والبيت والملبس . هناك الجوع الروحى ، الجوع للجمال ، للفن ، للموسيقى ، للاشعاعات غير الملوثة .

هذا الجوع الفنى يعالجه الشاعر . ومن هنا فان (عزرا باوند) المدان سياسيا واخلاقيا لصق فمه على صفيحة انسانية لأنه استطاع ان يبوح بادراكاته اللامتناهية حيث تكثفت قيم فنية ، على جبهتها تعانقت أذرع انسانية مع حدوس (باوند) ، و (اليوت) الملكى الكاثوليكى ، ذلك (الناعب الأبح) ، فم انهدام العـــــالم البرجوازى ، استطاع ان يخلق توحدا جماليا بينه وبين الانسانية رغم كل المدلولات المحبطة) ، بفعل النفس الدينى فى قصـــائده . وهذا النفس الدينى ليس طرازا اعتياديا معنيا ، بل هو النفس الخفى المنبثق وراء روابى وهضاب وأشكال العالم ، النفس السرى الفائق الجمالية . و (رامبو) الذى تحدى بشكل هائل المصطلحات الشعرية القائمة، هذا الهلاسى المذهل الذى فرقع مواقع عالم متحجر نظامى اعتيادى بدوى تشويش غريب ، هذا (الابليس بين العلماء) هل فشل فى ان يكون داخل الحياة ؟ طبعا لا .. بل كانت مغامرته الوحيدة البحث عن وجوه أخرى لهذه الحياة . وجوه غير معتادة ، غير مدركة ، غير مطروقة . وكانت هذه المغامرة الميئوس منها هى التى تحمل سقوط الشاعر المادى . وعند هذه النهاية تمد البشرية اصابعها لتضاجع قصائد الشاعر .

وفى (فصـــــل فى الجحيم) أوضح (رامبو) خذلانه ، لأن الطواف الأزلى فى عالم الحلم ليس طريقا حسنا دوما . فثمة طرق أرضية ، وطرق سماوية تتداخل معها لتكتمل الدورة الكونية .

اذن نستطيع القول وبكل ثقة : ان الشاعر مسئول بشكل ما . والشعر نفسه من أجل الحياة حتى لا يبيع الشاعر روحه كما يقول

(بودلير) . وتبرز المسئولية عند الشاعر بوضوح وبشرف عندما يكون الشاعر صاحب موقف ايجابى ، وقصائده هى الرمح الذى يثقب به جمجمة الاعداء . والشاعر الذى يلتزم مملكة الانســـان وتتمغنط كلماته بلهب الثورة الدائمة والانشداد للأفق الانســـانى العظيم هو شاعر الأرض المبرز بلاشك والذى ترجم (ايلوار) ارادته عندما قال :

(.... وقد عكست أعيننا

الحقيقة التى كانت ملاذا

ونحن لم نبدأ أبدا

ولكننا أبدا نحب

ولاننا نحب

نريد ان نحرر الآخرين

من عزلتهم الثلجية) .

وترجمها الشاعر اليونانى (منلاوس لادرس) عندما قال :

(لن نضحك ،

اذا لم نضحك معـــا

لن نغنى ،

اذا لم تنته دموع العالم) .

وأطلقها (مايكوفسكى) عندما قال :

(لقد آن للحواجز

ان تتحطم تحت أقدامنا

وفى السماء .

الف سلم ، لاقواس قزح سوف تغنى

وفى عالم جديد سوف يتفتق

الورد والحلم اللذان لوثهما الشعراء بالأمس

وليكن كل شىء

لفرح أنظارنا ، كأطفال كبار) .

هذا الشاعر اذن يتواصل مع البشرية باستمرار فريد ، فى القرية ، وفى المدينة ، فى السلم وفى الحرب ، فى المرض وفى الصحة ، لان قلبه (ومكانة القلب عند الصوفيين جلية) هو قلب مريد مخلص منح نفسه للانسان أنى كان .

وحتما يشكل انتماء كهذا الشرف التأريخى العظيم الذى يناله الشاعر بحكم كونه تجرد من (أناه) بكل بطولة ، وأحل محلها الضمير العام .

عن ارستقراطية الشـعر الحر

من الثابت لدينا ان جميع حركات التجديد والانتهاض الوليدة تتعرض حال نشوئها الى ضربات اضطهادية مسرفة فى البغض والتنكيل ، وتظهر مع توقبت بدئها مقاومة ضارية تحاول خنقها فى مهدها وهنا لا بسعنا الا التنويه عن أن حملة ذلك العداء الضارى للقوى التطورية البازغة هم أنصار ابقاء — القديم على قدمه ممن يمثلون نظما أنهت وجودها تاريخيا وباتت تذوى وتحتضر لتنقرض ، هذا دون ان ننكر ان بعض أولئك المتصدين لعمليات الخلق الجديد لم يقدموا على ذلك الا بدافع حبهم للركود والاطمئنان الكسول ، ونتيجة لتخوفهم من الاضطراب الذى يشكل الوسط الذى تحدث فيه عمليات التصادم وما يترتب عليها من انهيار وولادة .

والشعر الحر كشعر حديث معاصر تعرض الى هجمات سافرة من خصوم عديدين ، هجمات يمكن ان نعدها على كل حال نصرا للشعر الحر ، لأنها أسهمت فى تقوية صلبه وبرهنت على أهميته وجدارته ، لأنه سار وقطع أشواطا بعيدة المدى دون أن يتلكأ أو يتعثر أو يردم .

ويمكن ان نصنف تلك الهجمات على الشعر الحر الى صنفين : أولاهما : تمتاز بروحية الجحود ونكران شعرية — الشعر الحر —

باعتباره نثرا ، وهذا فنده الكثيرون لما فى الشعر الحر من روح وموسيقى ورؤية وعروض . ثانيهما الاقرار بشعرية الشعر الحر مع التأكيد على استحالة صموده وعدم جدواه . وهذا ما ظهر واضحا فيما كتبه أحدهم عن — أرستقراطية الشعر الحر — وانتشاره فى وسط محدود يكسبه طابع اللاشعبية .. ونحن اقرارا منا للحقائق الموضوعية نتفق اولا فيما أشار اليه كاتب المقال عن شعبية ومكانة الشعر التقليدى وما فى ذلك من عوامل بقائه ورسوخه وانتشاره .

ونتيجة لاتهام الشعر الحر بكونه معزولا ومحصورا ضمن نفر محدود مجردا من الشعبية فان علينا قبل كل شىء تحديد معنى الشعبية تاريخيا واجتماعيا على ضوء المعطيات والمحصلات الفكرية والسياسية والاجتماعية . ان الشعبية لا تعنى الانتشار والتغلغل بين الصفوف الجماهيرية ، ان هذا التفسير سطحى وضيق ووحيد الجانب ، ونحن نقع فى ذلك الخطأ التعبيرى نتيجة لعدم أمانتنا فى حفظ الارث الانسانى الضخم ونتيجة لوقتية افكارنا وتحددها الزمنى ، ان الشعبية هى كل ما يقر ويستهدف مصلحة الشعب وسيلة وغاية . ان ذلك التفسير ينجينا من صدمة حادة الا — وهى كون الكذب والسرقة والفقر والظلم تتسم بشعبية كبيرة — ان هذه الأمور منتشرة انتشارا فظيعا ولكنها ليست شعبية لانها عوامل منغصة ومن ثم قاتلة تحمل فى طياتها روحا تدميرية رهيبة .

فاذن ليس كل ما هو منتشر فى صفوف الشعب شعبيا وليس كل ما هو ضيق الانتشار فى صفوف الشعب لا شعبيا . ان عوامل نشوء الشعر الحر هى بالضبط نفس عوامل نشوء الشعر التقليدى مع فارق بسيط هو البعد الزمنى بين نظم اجتماعية متفاوتة ، وذلك أمر بدهى اذ ان لكل زمان شعره واغانيه وعقليته ولباسه ومساكنه

وماكله ، والذى ينكر ذلكّ هو وحده الذى يتسم تفكّيره بالجمود والميكانيكية والابتسار وسوء الهضم الدراسى .

ان النزوع الى الواقع والحنين الى الاستقرار والنفور من النموذج وأيثار المضمون وضبق الشباب بالمبالغة فى خلع صفة القداسة على الشعر القديم ومن ثم التبرم من بعض المضامين التى يضجر منها الجيل ، ذلك كله يمكن اعتباره ـ كما أوضحت ذلك نازك الملائكة فى ـ قضايا الشعر المعاصر ـ من عوامل وجذور نشوء الشعر الحر الاجتماعية . هذا دون أن ننكر عاملا رئيسيا ومهما فى هذا المضمار ألا وهو عامل التفاعل بين الثقافة الغربية الاســـــتاطيقية خاصة والثقافة العربية التى بلورت ذات الشاعر العربى ووسعت آفاقه على معالم جديدة كان يجهلها .

ولذا فان دائرة نشوء الشعر الحر كانت صـــــغيرة ابتدئت بمحاولات التجديد المهجرى ثم نشأت جماعة أخرى قادها الدكتور أبو شادى ـ جماعة ابولو ـ وبعد ذلك أعقبها تبنى شعراء عراقيين للشعر الحر وآخرين فى لبنان على يد سعيد عقل وأبى شبكة .

أى ان الشعر الحر لم ينتشر انتشارا جماهيريا واسعا شأنه شأن أى جديد ناشىء لا يجد الا فراغا يحتله ثم يحاول توسيع رقعته بازاحته خصوما عديدين يشكلون نطاقا شديدا كسجان جلف هاله أن تشرق الشمس وترسل شعاعها لقلوب المبدعين الشـــعراء ، فارتأى سجنهم وتطويقهم .

ان عدم التغلغل الجماهيرى ليس نقيصة تؤخذ على الشعر الحر والا لكان علينا ان نسخط على ـ النظرية النسبية ـ وعلى الكثير من الانجازات العلمية التى تستفيد منها الشعوب دون أن يدركها الا القلة المتخصصون والمثقفون .

يقول كاتب المقال : ان الشعر الحر غامض مبهم يعتمد على — الرمزية — شكلا ومضمونا ويستند على التعقيد والانحراف — وكم يكون الكاتب موضوعيا لو لم يطلق ذلك التعميم القاطع على الشعر الحر ، ان الشعر الحر والشـــعر التقليدى يحويان فى طياتهما البساطة والغموض والابانة والتعقيد ، ان الابهام أحيانا ليس عيبا فى حد ذاته والذى أدركه انا أن كاتب المقال نفسه له عالمه الباطنى الخاص الذى لا يسمح للاصابع أن تلجه علاوة على عالمه الخارجى كما لأى انسان آخر أو كائن حى . ولما كان الشعر كائنا حيا يزدحم بالأحاسيس والرؤى والعواطف والحب والحنين واللذة فهل ننكر عليه حقه فى أن يكون غامضا بعض الاحيان ؟

اننا لا ننكر ضرورة الوضوح والبساطة ولكننا لا نلزم بعدم الغموض ، ان الشاعر الحر عندما يكتب لا يكتب لمن هم يتمتعون بنفس الرصيد الحسى للشاعر كما يظن كاتب المقال بل هو يكتب نتيجة لاحساس ذاتى وتجربة نفسية ومعاناة واختمار وجدانى ، فتظهر الصورة الشعرية التى قد تكون غامضـــة بالنسبة للبعض بقدر ما تكون واضحة لآخرين فلنمعن فى هذه الصورة الشعرية المبسطة التى يقدمها لنا — نزار قبانى — الى أجيره لنرى الوضوح والمضمون الجلى ، المراة التى تشترى بكل سهولة تمنح نفسها بسرعة ومن ثم تنبذ بسرعة ، هذه الصورة يفهمها الجميع وتلتصق احاسيسهم مع كلماتها ذات التنغيم الموسيقى البديع ان المضمون هنا متضامن كليا مع الكلمات بلا اشكال ولا غموض ، والا فأى غموض نلحظه فى هذه القصيدة — بدراهمى — لا بالحديث الناعم — حطمت عزتك المنيعة كلها بدراهمى — وبما حملت من النفائس والحرير الحـــــالم فأطعتنى وتبعتنى — كالقطة العمياء مؤمنة بكل مزاعمى فاذا بصدرك ذلك المغرور ، ضمن غنائمى — أين اعتدادك ؟

انت أطوع فى يدى من خاتمى — قد كان ثغرك مرة ربى فأصبح خادى ... الخ ..

ولنترك هذه الصورة الشعرية الرائعة السلسة ولنبحث عن صورة اخرى مبدعة للشاعر السياب فى قصيدته عن بورسعيد ، صورة لا تبدأ بنقطة ولا تنتهى بنقطة بل المشاعر تخرج ، تهدأ وتفور وتخفت وتصطخب وتؤثر بكل عمق .

— من أيما رئة ؟ من أى قيثار — تنهل أشعارى — من غابة النار ؟ أم من عويل الصبايا بين أحجار — منها تنز المياه السود واللبن المشوى كالقار ؟

— من أى أحداق طفل فيكَ تغتصب ؟

— من أى خبز وماء فيك ما صلبوا ؟

— من ايما شرفة ؟ من ايما دار ؟

— تنهل أشعارى .. الخ —

أين المجاز العسير فى تلك النبضة الشعرية المجنحة ؟ وهل الصورة تضيع من بين السطور ؟

ان — الرمزية — اتجاه خاص يأخذ طريقه فى الأدب والفن ، لكن أين الرموز المعقدة فى رائعة السياب ؟ .. القيثار ينبوع النغم ؟ أم الصبايا والمياه الســود واحداق الطفل الخائفة وغابة النار ؟ هل تلك رموز غريبة معقدة أم انها لقطات حادة متواترة مملوءة نداء ونكبة وثورة ؟!

ان قصيدة بور سعيد من الشعر التقليدى سوف تعجز بلاشكّ عن ان تجعلنا نسير فى الخطى التى رسمتها لنا كلمات السياب . أنها قصيدة سامية لانها تنقل المستمع الى أجوائها انها صورة وأغنية

والانشودة يفهمها المثقف ويتالم لها ابن الشارع ، ليس فيها ارستقراطية ولا عجرفة ولا استعلاء ، انها قلب يتقطع الى كلمات ، وهذا يكفى ففيه التقييم الحقيقى للشعر .

ويتهم كاتب المقال الشعر الحر بالسريالية ، ويلقى تلك التهمة كملاحظة عادية لا تعنى شيئا وهذا بالضبط يؤكد جهل الكاتب بمعنى السريالية وتاريخها ، مما يؤخذ عليه كثيرا لاسيما وانه أقدم على خوض غمار موضوع شائك له حماة يدافعون عنه بجدية ومثابرة وله أعداء يستعينون بأتفه الاساليب لوصمه بأسوأ الصفات ، فما هو المذهب السوريالى ؟

المذهب السوريالى حركة نشأت بعد كارثة الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ــ ١٩١٨ حينما تزعزعت القيم الاخلاقية وارتبكت النظم الاجتماعية وعاشت الانسانية فى حمى قلق رهيب مسعور ، ظهرت تلك الحركة كمحاولة لنسيان الواقع واطلاق مكنونات العقل الباطن والتحلل من أصول المنطق والتفكير والواقع الاجتماعى وابتكر التسمية رجل روسى يدعى ــ ترستان تزارا ــ أطلق التسمية فى عام ١٩١٦ ، ثم كثر الاتباع وأخذوا ينشرون آدابهم وفنونهم المعتمدة على ــ التلقائية ــ واللاشعورية والاضطرابات والارتباكات الذهنية ــ البارانويا ــ واللاوعى .

ولا ادرى ما الذى دفع الكاتب المحترم الى اعتبار الشعر الحر سورياليا صرفا مع ان ذلك يشكل منطقا متداعيا لا يحتاج الى رد حيث ان للسريالية اشعارها ومسرحياتها وفنونها وقصصها الخاصة .

ان هناك قصائد كثيرة من الشعر الحر مطعمة بكل ما هو منتقى ومختار من الرومانسية والتصويرية والرمزية والكلاسيكية ،

لأن افضل الأنواع الأدبية وأكثرها قيمة تلك التى تمزج بمهارة الواقعية بالرومانطيقية . ثم هناك أدب المقاومة ذلك الذى يتسم بالثورية العالية والانطلاقة الخصبة ، لنسمع ـــ عبد الصبور ـــ فى قصيدة سأقتلك :

ـــ سنابك الجدود وقعها المهيب مايزال ـــ يموج فى ذاكرة الأيام ـــ ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ ـــ فمنهم الذى بنى حجارة الاهرام ـــ لكى يمجد الانسان حين يشمخ الانسان ومنهم الذى بنى منارة الاسلام ـــ لكى يقول للانام لا اله الا الله ـــ ونحن فى حاضرنا المجيد نصنع السلام ـــ هدية من شعبنا للعالم الجديد ـــ للعالم الذى يريد ـــ ويستمر الشاعر ـــ اقسمت بالاهرام والاســـــلام والسلام ـــ سأقتلك بكل ما سقيت من مرارة الايام ـــ أغوص فى دمكْ ـــ .

هنا نلاحظ ان الشاعر ـــ عبد الصبور ـــ يقتل عدو البشرية ، انه هنا يجسد قوميته وانسانيته بوضوح ويوزع تجسيده ذلك فى شعر غنائى عذب يمتاز بالوحدة المتكاملة والمضمون المتجاذب مع الشكلْ .

واحيانا يلجأ الشعراء المحدثون الى المجاز الذى يدفع الى التأمل والتفكير ، ان الشعر البُسيط السهل لايمكن ان يربح العقل فيما اذا استغنى عن المجاز واللاشعور والرمزية ان المؤسف حقا أن كاتب المقال يطلق تعميمات مهينة بهذا الشكل نتيجة لتجريبية ضيقة واطلاع محدود وهذا ما سبب له تناقضا فى مقاله الواحة فهو حينا لا ينكر على الشعر الحر تركيزه واســـــتيعابه للمعانى ودقته فى تصوير حالات الانسان الشعورية واللاشعورية ثم يأخذ حينا آخر على الشعر الحر اعتماده الكلى على ايحاءات اللاشعور ولا أدرى كيف يفسر ذلك ويوفق بين ما قاله عن الدقة فى تصوير الشعور

وما قاله عن الاعتماد الكلى على اللاشعورية . أن هناك اذن شعراً حديثا يلتزم الجانب القومى والانسانى ويمجد الثورة والبطولة والصمود ، كما ان هناك شعراء محدثين يفكرون بعقلية ارستقراطية لا نتفق معهم ، فنزار قبانى يعد من ضمن هؤلاء لكننا هل نصفه بالغرابة واللاوضوح وننكر عليه شاعريته الخصبة ؟ طبعا كلا .. ان نزار من الذين يملكون زمام اللفظ والنغم الموسيقى والعاطفة انه عندما يكتب ــ رسائل لم تكتب لها ــ : (أتلفيها ــ واحذرى ان تخطئى ان تقرأى يوما بريدى ــ فأنا نفسى لا أذكر ما يحوى بريدى ، وكتاباتى وأفكارى وزعمى ووعودى ــ له تكن شيئا فحبى لك جزء من شرودى .. فأنا أكتب كالسكران لا أدرى اتجاهى وحدودى) هنا يكتب نزار لنفسه بروح لا نود أن نفهمها ، لكنها مع ذلك قصيدة واضحة لا يتغطرس فيها الشاعر علينا بل ينقل الينا احاسيسه وتجربته وضياعه وعبثه بصدق ، انه ايمان الشاعر بنا نحن الذين نقدر الصدق عمود الأدب وصمام أمانه الواقى .

ان كو ن شاعر ما أرستقراطيا لا يعنى أن الشعر الحر بأكمله يسير فى اطار ارستقراطية مغلقة لا .. ان هذا تجن : وأى تجن !

ان الشاعر لا يكتب متفاعلا مع صيحات جدوده ولا مع اشعار المتنبى والبحترى وأبى نواس ، بل يكتب عن ذاته المتفاعلة بوعى وتلاحم مع واقعه وعصره .

ان الشعراء القدماء نابغون حقا لأنهم عبروا باخلاص عن ذاتهم وذات مجتمعاتهم ولنا أن نتذكر كم لاقوا فى زمانهم من عداوات وخصومات وتهجمات ظالمة وضارية . ويخطىء من يظن ان شعراءنا الأقدمين قد كتبوا ارضاء لطلبات معينة أو ارضاء لأحفادهم وانتزاعا

لمدحهم ، لا ، انها الصرخة الانسانية المعتملة فى الداخل والتى تريد ان تنطلق ، ان تغنى ، ان تبكى ان تسخط ، ان تتفاعل !

فلم اذن ننكر على شعرائنا المحدثين ذلك ؟ ان مجرد اخضاع الشعر الى شروط مرهقة تحوله الى عملية حسابية أو هندسية وبذلك يفقد طابعه العاطفى والتصويرى والتعبيرى وبذلك نقبر الشعر بأجمعه فى اجمة رهيبة . ان التجارب الشعرية والصياغة الفنية لاظهارها مشبعة بالخصب والعطاء والنماء لابد ان نتركها تسير فى دروبها دون ان نقوم بعمليات التعويق والحجز والحجر التى تكتبها فى زنزانة قاتلة موحشة ، ان الشاعر ليس هو الذى يقدم لنا أشعارا جيدة بل ان الأشعار الجيدة هى التى تفتح فم الشاعر وتنطلق بلا ايعاز ، لذا فان اخضاع الأشعار للاستنطاق القانونى ليس الا حكما مسبقا من أحكام الاعدام للحياة ، لأن الشعر نفسه هو الحياة .

ولكى يتهم الكاتب الشعر الحر بالارستقراطية استعان بكثير من النعوت غير المترابطة والتى يعوزها الالتقاء العضوى فيما بينها من أجل تصويب ما استهدفه من سوء الظن والتقدير للشعر المعاصر .

وكرر صفة ـــ الرمزية ـــ كتعبير يسيطر بوضوح على الشعر الحديث دون أن يتطرق الى ما يؤيد صحة ذلك ، وأعتقد أنه يقصد من وراء هذا القاء ـــ تهمة ـــ الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية و ـــ الفن من أجل الفن ـــ على الشعر الحديث والرمزية بحد ذاتها حركة تستعين بالرموز والمعميات والايحاء والتشبيه والتلميح مبتعدة عن الواقع والطبيعة والمجتمع ، وادبنا العربى غنى بالأدب الرمزى فها ان الف ليلة والمقامات وحى بن يقظان وأدب المتصوفة ورسالة الغفران واشعار الكثيرين من الشعراء العرب

تزخر بصور رمزية لا مثيل لها ولا يغيب عن بال أحد فى هذا المضمار من الغرب بودلير ومالارميه وآخرون ممن اشتهروا بالرمزية وابتعدوا عن ماجريات الحدث وارادوا تصوير العالممن زوايا بصــــيرتهم الخاصة . اذن للرمزية اتجاهها الخاص الواضح اما كون الشاعر الحديث يستعين ببعض الرموز كعوامل تسعفه فى بناء قصــيدته وكتكثيف للمداليل الانسانية العميقة فهذا لا يعاب عليه اطلاقا .

ان الوحدة الوظيفية للقصيدة تستوجب أحيانا وجود بعض النواتات والرموز كى تستطيع ان توصل النفثات الشعرية بلا دوار ولا لهاث ولا انبهار أو جفاف . وليس فى ذلك أى عيب أو مبرر لنعت الشعر الحديث بأجمعه بالرمزية .

وهناك أمر غريب لاحظته لدى كاتب المقال اثار عجبى فهو بعد أن مل من القاء تهم مضطربة الصقها جزافا بالشعر الحر من دون أن يتعب نفسه فى ايجاد الترابط والتسلسل فى موضوعه الانتقادى ذاك ، نراه يقول : ــ وهب ان الشعر القديم والعمودى قد مات واندثر فهل يمكن ان يسد الشعر الجديد والحر مسده أو يحل محله فى النفوس ؟ ــ ولعمرى تذكرنى هذه الفرضية بأيام الصبا عندما كنا نجتمع فى أحد الأزقة النتنة ويقول أحدنا : ــ لو سقطت علينا السماء وين انولى وحقا ما أغرب أيام الصبا وأمتعها وأسذجها ! ان كاتب المقال الذى يضع احتمالا فرضيا ولو ضئيلا بموت الشعر العمودى انما ينكر بذلك ــ ولو بقدر يسير ــ حيوية الشعر القديم، ويعطى منفذا لمجابهته بعدم الايمان التام بالشــــعر القديم ، وكانما العملية بكل بساطة موت الشعر القديم ثمن لنشوء الشعر الحديث لا ، ليست المسالة بهذا الشكل . الشعرالعمودى باق، نقدر خلوده شئنا أم ابينا ، الطلاوة والسبك وقوةالمعانى والروح العروضية الوطيدة كلها تملك صفات القوة والثبات . ان هذا لا يمنع نشوء

الشعر الحر وارتقاءه لأن الشعر الحر ابن بار للشعر العمودى ويخطىء من يظن وجود تعارض وتضاد بينهما . ان الذين يحاولون اختلاق القتال والتصادم بين الشـــــعر القديم والحديث هم الذين يحاولون زهق العواطف الانسانية واغتيال الأدب بمجموعه . ان الذين ينظمون الشعر الحر يحفظون الكثير من الاشعار القديمة وهذا ان دل على شىء فانما يدل على عدم الجحود بعكس أولئك الذين يشتمون الشعر الحر ويلصقون به كل سيئة ونقيصـــة والا فمن لا تعجبه ـــ أخى ـــ لميخائيل نعيمة نظما وموسيقا مع خلافى معها فكرة (أخى من نحن ؟! لا وطن ولا أهل ولا جار ـــ اذا نمنا ، اذا قمنا ، ردانا الخزى والعار ـــ لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا ـــ فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر ـــ نوارى فيه أحيانا) .

ومن منا لا تعجبه قصيدة جعفر النقدى فى ـــ أناشيد الثوار الجزائريين ـــ :

(النشوة الكبرى لنا ـــ ولنا الغد المستبشر ـــ بكرا سيولد هاهنا ـــ ولنا الربيع ملونا وملحنا ـــ ولنا الجنى) ويستمر (ولنا الشمال الأخضر ، بستاننا الطلق السخى المثمر ـــ ولنا المستبشر فعلام يا جزار هذا الخنجر ؟) (أتظن ان بريقه سيريعنا يا وحش ليلك مدبر) .

وهذا الشاعر عبد المنعم عواد يوسف يقول على لسان شهيد مصرى :

(ايها الاحياء انى ـــ اطرق الأبواب كيما تسمعوا ـــ صيحتى

أنا مصرى شهيد ــ أهل أمى فى الصعيد ــ وأبى من بورسعيد ــ قتلونا الانجليز) .

وقصيدة جميلة بوحيرد للسياب ،

(لا تسمعيها : ان أصواتنا ــ تخزى بها الريح التى تنقل ، ــ باب علينا من دم ، مقفل .ــ ونحن فى ظلمائنا نسأل ــ « من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟ » من يصلب الخبز الذى نأكل .. الخ) .

وما ذلك الا فيض من فيض من الشعر الحديث الذى أخذ ينتشر ويهلل له كل طيب ، (اما الذين لم يدركوا بعد حقيقة حاضرهم ومازالوا يتعثرون فى فجاج الماضى ، فلن يجدوا فى هذا الشعر الا ما يثير حفيظتهم وحبذا الاثارة) ــ جبرا ــ .

العوامل فى تزييف الشعر الحديث

الشعر الحديث ليس مغامرة ، انما هو طريقة تعبير ثورية تتلاءم مع نظرة الانسان المعاصر للكون ، ومع أسلوبه فى استكشاف نفسه والعالم . وهذا التعامل بين الانسان وبين العالم والحقيقة فى اطار عصرى يشكل ثورة ، أى انه يقينا لم يقف عند حدود المغامرة . ولذلك تعرض الى حملات متجنية وظالمة كان أقل ما فيها أنها أرادت ان تؤسر كل تجربة انسانية رائدة دون اعطاء أية فرصة . ولكن الفرصة كانت اكثر من موجودة لان الشعر المنطلق لابد منه لكى يضمن للعالم توازنه العاطفى .

ولذا فهو ضرورة اعتيادية أيضا وبشكل طبيعى من الجانب الآخر . وهذه الضرورة الاعتيادية والمحسوبة من قبل أعداء الشعر الحديث تمردا خطيرا هى نفسها حل حتمى ضد صدع ما . والصدع فى نفس الانسان . فى لهفته ، فى توقانه ، فى عطشه ، فى حنينه للمجهول ، فى حريته الكبرى ضد المحدودية والتفسيرات والمصطلح العام .

وحتما يعالج الشاعر صدع الانسان بالكلمات ، الكلمات المملوءة بالمداليل كلمات الأفق الواسع والجو الحر والجراة النادرة . هذه الكلمات التى تخرج من الشغاف والنسغ والأعماق هى الوحيدة ذات

الجرس الحقيقى ، الجرس الذى يحمله المعنى الحقيقى والروح المتمردة المتوحدة التى تناضل من أجل ازالة القشور والانسيجة والمحدوديات .

لكن هذه الكلمات ، هذا الشعر الحديث تعرض لحملة تزييف خطيرة شأنه شأن كل جديد وناهض وثورى وصاعد . كيف كان ذلك ؟ هذا ما ينبغى توضيحه !

(**أولا**) مسألة الذوق . كان الذوق البرجوازى هو السائد . المثقف تجده برجوازيا ، الشاعر برجوازى أيضا . الكاتب والاستاذ، أغلبهم برجوازيون يشيعون روحا وجوا من الارستقراطية اللذية ، حيث تعنى الانفعال والراحة السطحية والرومانسية . واذا بالشعر الحديث عند الكثير ، هذا الشعر المجدد الرائد يصبح شعرا لمتعة ، لا يبحث عن عذاب الانسان ، عن تطلعات الانسان ، عن وعى الانسان المباشر ازاء اللعنة والتزييف والحيوانية المفروضة على ساحة الشعب . ويظل — أحيانا كثيرة — كالنظم الجديد المثير للاندهاش ، لكن العمق والغور والجذور والأصول ، والانسان الحقيقى ، انسان الشارع والليل والمعركة لا وجود له ابدا .

الذوق البرجوازى يفرض نفسه . وهذا الذوق لايزال قائما عند الكثير من الشعراء المحدثين ، انهم يكتبون عن الانسان ، عن المعاناة ، عن العصر ، عن التمرد ، لكن ذلك كله يفتقد الاخلاص ، لماذا ؟ .. هذا ما ينبغى النظر اليه بشجاعة .

هؤلاء يتكلمون كأى ارستقراطى ويلبسون كأى مترف ، دبلوماسيون ، فى حركاتهم واشاراتهم وعلاقاتهم ، ينسون الشارع ، ينسون التراب ، ينسون الدم والعذاب والعيون المقروحة . ولهذا فهم يدخلون بجواز سفر مزيف الى مملكة الحقيقة الجادة ، مملكة

(البسطامى) حيث كل شىء يشكل الكلمة الواحدة المتطابقة مع الواقع الداخلى للفرد .

ماذا تهم القصيدة الجيدة ؟ .. انها أبدا لا تعنى أكثر من اثارة لذة خاطفة أو تجاوب سريع ووقتى وزائل مادام الشاعر يمثل وضعا برجوازيا . الشاعر يلعق الوحل مختارا ، ينام واضعا خده على الطين ، بزور مخابىء العذاب ، يتسكع ، يجوع ، يقاوم ظروفه الحسنة حتى يتعلم كيف تكون نبرة الانة وصدى الحسرة ، والضيم الذى يهتف بقلوب البؤساء ! وحيث ينفقد الشاعر الحقيقى ، انسان الغضب وصاحب الأفق الذى يمتطى الكلمات باحثا عن صدر الواحة فى امتدادات القحل ، يظهر بعض الشعراء المجددين امتدادا ايضا لشعراء (الامارة) والمكانة والحظوة والمواسم !

واذا بالشعر الحديث يبدو كأنه غير مرتبط بالانسان الكونى ، بل مرتبط بالانســـان البرجوازى بالثورة البرجوازية والديمقراطية البورجوازية .

وينخلق نقاد جدد يستعدون القراء ضد كل ماهو (قديم) اعتباطا ، وتضيع المقاييس . فى القديم روح وموسيقا ومعاناة وصدق ، ولا يجوز ان ننكر ذلك . والحديث يقدم على صفقة تغذى نفسها بصلوات انسانية مشروعة ولازمة . واذا بالتهمة (تهمة كون الشعر الحديث شعرا برجوازيا) تكاد تنطبق ، ولكن الأمر يظل غير مخفى ، فالشعر الحديث ليس وليدا للقيم البرجوازية . بل ان القيم البورجوازية اقتنصت الشعر الحديث لتشوهه وتدميه وتصرعه ، فحولت الكونى الى كونى برجوازى ، والعام الى خاص برجوازى ، والانسانى الى انسانى برجوازى ، لكنها عجزت مع كل ذلك أن تجعل من الشعر الحديث وسيلة تفاهم برجوازية أصلية . ان (عبد الوهاب البياتى) رائع عندما يتحدث عن الصقيع والعمال

وبؤس المدينة والذباب ، ولكنه يكون (نزاريا) قليلا عندما يتحدث عن الدعاية السياسية . وهذه النزارية السياسية افق برجوازى منخطف سريع التلاشى حاول البياتى انهاءه مؤخرا و (السياب) نفسه استطاع ان يتمرد على الكينونة البرجوازية التى أخذت تتكتل حول نواة فى داخله . وبين ان يكون رومانسيا مأساويا او اجتماعيا منفعلا ، استطاع ان يضمن عطاء شعريا انسانيا .

اما عن (ادونيس) ظاهرة الكلمة السحرية الموسقة ، فهو لابزال فى مساحة منظوره الخاص دون أن يعنى بالجبهات الأخرى ، حيث جبهته الوحيدة ذاته على محور الاشياء ، وهو بذلك يقدم ادانة جزئية لنفسه لانه لم ينطق ضد القيم البرجوازية ، بل ظل مقدسا جذوره كماض وغائب لاهوتى .

(ثانيا) الموقف النازكى ، وهو موقف نازك الملائكة وآخرين ممن يتحولون بفعل الاشباع والغرور فى ميدان الريادة الى (سادة) ومعلمين . ان هؤلاء يتحولون من مجددين الى معوقين ، ومن محدثين الى متزمتين ، بحيث تصبح الحرية عندهم وبفعل الزمن تقنينا خاصا . انهم بهذه الوضعية يريدون تجميد التطور الشعرى بحيث تبقى قياداتهم أزلية . انهم يقعون فى مغالطات خطيرة لعدم تفهمهم لحقيقة التطور الذى يجعل ما فى الغد مختلفا كثيرا عما فى اليوم .

وقد ابتدأت (نازك) عندما أخضعت الشعر الحديث الى شروط متعصبة تفوق التعصب للاوزان الخليلية . ولذلك وبحكم كونها رائدة كبيرة استطاع موقفها أن يثير لغطا خطيرا(١٠) .

(ثالثا) التركيبات المنطقية والغموض المشخص باستعارات اكثر رمزية واكثر غموضا . وهذا يظهر فى عدة أشكال ، منها جنوح

---

(١٠) لقد تناول العديد من الادباء الرد على موقف نازك .

الشاعر الى استعمال تعبيرات لغوية منزلقة لا توحي بشيء .. أو انه يستعمل كلمات صارخة متعارضة تحت جو مفتعل من الوحدة ، ومنها استعمال الاسطورة حيث يحاول البعض وكتقليد لاستعمال الاسطورة عند شعراء غربيين أن يقحموا الاساطير في قصائدهم بترقيع ظاهر متصورين في ذلك انهم يستطيعون ان يقنعوا المتلقي بأنهم ذوو خلفية فكرية غنية في حين أنهم يضحون برصيد القصيدة الموسيقي والطبيعي كطبيعة الحياة والتجربة .

ان (السياب) و (الحاوي) لم يستطيعا تذليل الاسطورة وادخالها كحلقة طبيعية ومنغومة مع حاجة ووحدة القصيدة الا بعد تدريب مستمر طويل وبعد عمليات نقد أكثر صرامة وايجابية ومع ذلك لم تسلم العملية من بعض الافتعال في قصـــــائد معينة عند (الحاوي) وبشكل أقل عند (السياب) .

وهناك شكل آخر هو الغموض المتعمد حيث يبرز كمحاولة يائسة من قبل (الشاعر) لابعاد القارىء أو السامع عن معنى القصيدة . ان الرمزية طبيعية تماما عند (بودلير) مثلا ، فهي طريقة تفاهم اختزالية متحدية ، وكذلك عند (بريتون) . فالرموز تمتص الواقع الانساني ، الواقع اليومي والكوني ، الحسي والفكري الصامت والمتحدث ، الحاضر والغائب ، امتصاصا كليا كاملا متطابقا بحيث توضحه وتمثله بأبعاده الحقيقية ومقاساته المكانية والزمانية . ان الرمزيين مثلوا الثورة غير المحددة وأصبحوا سادتها وقادتها ، في حين أن هذه الثورة ابتدأها (الرومانسيون) و (البرناسيون) .

لذلك فاستعمال الرموز ليس لعبة من قبيل الأحاجي والألغاز ، وليس ــ بالشكل المتيسر ــ اغناء للقصيدة ، بل هو اضـــــاءة انسانية وتاريخية واثقة لمحتوى القصيدة وجوها . وان عملية استنساخ الشعر الرمزي واختلاق التعقيد هي الخطر الذي يشرذم ويمسخ التجربة الشعرية .

(**رابعا**) فى نطاق عملية مجابهة الشعر التقليدى الذى يعتمد على وحدة القصيدة أسلوبا . وكاد أن يكون ذلك مسلما به .

ان وحدة القصيدة ليست شرطا ثابتا . ومن الممكن أن تكون القصيدة الحديثة مجموعة متآلفة من وحدات متباينة . فمازال الكون الواسع يشكل مجاميع عديدة ، ومازالت نفس الانسان تحمل اشكالا وتجاوبف وتعقيدات عديدة اذن فمن الظلم ان يفرض على القصيدة مناخ واحد خاص . ان تعددات الطقس بأشكال مختلفة ، وائتلاف ذلك ضمن مناخ القصيدة بتآخ ودفء ربما يجعل من القصيدة التعبير الأكثر انسجاما مع الوضع الانسانى .

وان عنوان القصيدة أحيانا يمثل نفاقا خطيرا . فالقصيدة الحقيقية لا تضـع لنفســها أى عنوان الا بعد ان تبلور الحالة الشعورية ، أى عندما يتحول الشاعر من خالق الى متأثر . وبعد التأثر والتجاوب يستطيع ان يقدم عنوان القصيدة .

وحتى هذا العنوان تقريبى لا يمثل الا الغاية القصوى فى القصيدة أو أنه يمثل (اللون المسيطر) فى اللوحة الشعرية .

وفى نطاق المجابهة للشعر العمودى برزت حالات يستغل فيها بعض الشعراء المحدثين تفننهم فى الابتعاد عن الشعر العمودى بطريقة وشكل لا طائل من ورائه حيث يلجأون الى تجزىء عابث للصور واستعمال لا جد للفظة المفردة كما فعل (جبرا ابراهيم جبرا) مثلا فى قصيدة (امرأة فى عاصفة) :

(حتى

تسـقط

قطـرة

من طين

من مـــاء

من مطــــر

قطـــرات

من مطــــر

تزلق

كالكـــــرات

على

عبــــاءة

ســـــوداء

احـــــاطت

بفـــم

كالجــــــرح

أحمــــر ... الخ) .

(**خامسا**) الصياغات الشعرية المتوقعة والمعروفة ، كأن ينظم الشاعر قصيدة معينة ما أن تبدأ بقراءة المطلع حتى تستطيع أن تدرك ماذا يبغى الشاعر وماذا سيقول . هذه القصيدة لا تملك أبدا قابلية اثارة الدهشـة ، انها لا تحوى أسرارا ولذلك فهى غير خلابة. ان التنميق العادى يلجأ له أولئك الذين يطالعون الشـــعر بكثرة وخصوصا المترجم منه ، فهم يقعون تحت تأثيرين : اما ان يلجأوا للغموض الذى تحدثنا عنه أو أنهم يدفعون شعرا كثيرا باسـهال وتواصل . أحيانا يستطيع الانسان المثقف أن يفهم ما الذى يريده

(صلاح عبد الصبور) فى بعض القصائد فى حين لا يكون ذلك سهلا مع (أدونيس) أو (بلند الحيدرى) ـــ أحيانا ـــ أو مع (سعدى يوسف) أى ان الصياغة كهذه التى تكلمنا عنها تحول القصيدة أحيانا الى نثر عادى لا يمتلك من الشعر الا التصفيف أو الشكل الخارجى .

(انا عامل أدعى سعيد

من الجنـــــوب

ابواى ماتا فى طريقهما الى قبر الحسين

وكان عمرى آنذاك

سنتين ما أقسى الحياة

وأبشع الليل الطويل

والموت فى الريف الحزين

وكان جدى لايزال

كالكوكب الخاوى على قيد الحياة) .

وكذا الا نستطيع ان نتوقع ما يقوله (صلاح عبد الصبور) فى (مقدمة) (مذكرات ابى نصر) :

(حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الاشجار

لم تلمع الاثمار

حين فقدنا الرضا) .

ان التقريرية والوضوح والأداء السريع المباشر الذى لم يحرك أو يوحى بالصورة قد افسد بعض الشىء مطلع قصيدة عبد الصبور الجيدة .

وكذلك نستطيع أن نرى مثل ذلك عند (عبد الصبور) فى نثرية واضحة فى عدة قصائد كقصيدة : (ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش

فشربت شايا فى الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

... الخ) .

(**سادسا**) : الوقار البرجوازى ، الوقار المترفع والمتسيد وصاحب اليد الطولى هذا الوقار يكون عند (الحزبيين) الشعراء فى الغالب . فهو صفة الشعر الدعائى الاعلانى الدكتاتورى ، حيث ينطلق براس مال كبير متخيل لا مثيل له ! أو بحق تفويضى الهى ! تشبها بما يفعل (مورياك) فى بعض رواياته ، أو بعاتكة الخزرجى فى بعض منظوماتها الشعرية . هذا الوقار كوجه الغرور أو ورم معين هو تحنيط للشعر وقتل للذبذبة الحية فى نسج القصيدة .

(**سابعا**) : نقطة مهمة هى نقطة محاولة الانفلات من تهمة البرجوازية فى الشعر المنطلق وذلك بتحويل الشعر الحديث الى شعر ملتزم بشكل مذهبى ، الشعر ليس عقلنة للعالم أبدا ، وهو

ليس هندسة عقلية ، انه مزيج متكامل من العقل والحس والحدس مزيج بين الشخصي والجماعي ، بين الذاتي والكلي ، بين الفكر والتجربة . وهذا المزيج ليس خلطا صـــــناعيا أو عقيديا بل هو مزيج العالم الذي يحوي كل شيء ، المزيج الحيوي الديالكتيكي والتاريخي .

ان القصيدة لا تكون بطاقة دعوة أو مانشيتا عريضا أو اعلانا دعائيا . القصيدة وبالضبط روح الانسان التي تنســـفح كالدم وتؤرخ نفسها وتكفل نفسها فان (هذا الدم المطلول ان

عز الكفيل هو الكفيل)(*) .

وحيث اني (ومعذرة لهذا الاستعمال) لا احترم (كبلنج) فأنا ملزم بتقدير البعض من قصـــائد (كبلنج) . فأنا لا أحترمه ايدلوجيا لكنني قد احترم الجودة الفنية في شعره .

ان فنية القصيدة ، موسيقاها ، صدقها ، عمقها ، تاريخيتها، الضامن الوحيد لتقدير أهميتها . ولهذا فنحن ننذهل أمام قصيدة (الأرض الخراب) لـــ (اليوت) مع ان الكثير لا يتفقون معهـــا مضــــمونا .

المذهبية المرسومة ، المدروسة ، المفروضة ، تخريب وتمزيق للوعي ، والقصـــــيدة كجبهة بين الوعي واللاوعي لا ترضخ أبدا للمذهبية الا في حدود التجربة الصادقة ، التجربة الانســـانية المنكشفة .

(*) الجواهري في الدم الغالي أو (قل للشباب بمصر) .

حول قصــائد عراقية منتخبــة

وجه أختى .. وجه أمتى

بلند الحيدرى

وهوت يد

فاذا الطريق مفازة والموعد

وجه يغيب ويبعد

واذا الغد

ذاك الذى حلمت بمرآة السنون الشرد

هذا الرماد الأسود

يذروه هنا عاصف ويلمه

أمل على فجر هناك سيعقد

ويطول ليل

ويغور حتى العظم ويل

ونقول سوف نرى الصباح نصير فى لألائه

شــــــــرعا

رياحـــــــا

ولسوف نحل شمسه بيتا أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

ويصـــــــفح أعقــــد

والرقــــــد

بلقون فى عينى السماء تورد

لابد أن يأتى الصباح

لابد أن يأتى فقد جفت من النزف الجراح

لابد أن ..

واتى الغـــــد

ماذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التى كانت تقيت وترفد

لا كنت يا هذا الصــــــباح

لا كنت ياهذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الغد

❋ ❋ ❋

أختـــــاه

لو عقلت شـــــفاهى

لسكت مثلك ما نطقت بغير آه
اذكى بها ألم الرجال العائشين بلا جباه
أختـــــاه
أضـــــنتك الطـــــريق
اضنتك عين لا تنام والف عين لا تفيق
وتعبت
اذ أيقنت ان الدرب يوغل فى المتاه
يلتف حول دخينة
ويضيع فى عتم المقاهى
تطويه خيبة يائس
تمطه ضحكات لاه
وســـكت يا أختـــاه
مثل الموت .. لكن
لم تموتى
ولن تموتى
وغدى سيبعث منك يا أختاه
من دمك الصموت
من نبض قلبك وهو يصرخ
حيث يمعن فى السكوت
لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى .. وشمس تولد

مادام فى الدنيا غـد

* * *

مسألة شخصية تماما أذكرها الآن . فأنا عندما أريد أن ألتمس وجه وطنى الحزين أجد فى (الابوذية العراقية) وفى قصائد (بلند) نافذتى لذلك .

وحزن (بلند) هو حزن الشاعر الحقيقى الذى يحس بالمغلوبية مع تفاهة الغالب .

وهذا الحزن الكبير ترعرع فى ذات الشاعر وارتسم فى كلماته مهمازا يسوط التفاؤلات السطحية الساذجة . ولعل الغربة التى عاشها الشاعر من خلال المواجهة بين الذات والذات نفسها ، أو بين (الذات) و (الموضوع) كانت الجو الوحيد الذى أضفى على أغلب قصائد (بلند) الطابع المأساوى . وهذه المأساوية ليست حالة سلبية أبدا لكونها وعند بلند خصوصا ترفع سبابة الادانة .

وعندما تكون الصور الشعرية عند شعراء غير عراقيين حزينة بشكل آخر فأن الحزن العراقى ــ الحزن الذى خلق الأبوذية العراقية كتراث عملاق ــ لابد أن ينشر نفسه فى عطاء الشعراء والفنانين بطعمه ورائحته الخاصين .

والحزن العراقى حزن أصيل ، حزن البلد الذى تعاقبته عهود أسطورية ، عهود البابليين والسومريين والأكديين ، وتعفرت جبهته بوحل الاستكانة . واذا بالمواطن العراقى الذى كان من

المفروض ان يكون (داود) أو (سبارتاكوس) أو المحارب الافريقى، ينكفىء متسولا صدقات الذلة ، أو يتمرد ليتخلص من (السـيد العثمانى) ويقع فى أسر (السيد الانجليزى) !

والحديث عن اليأس نفسه يحمل وميض الاشراق فيما يفعله من عرض تختمر فيه الحالة .

والشاعر كصوت بتجاوب مع أصوات الواقع والحقيقة لايمكن أن يرتمى فى حضن الغفلة بحيث يكلف برسم صور وطرق ودروب ليست هى دروبه .

وعندما يكون الشاعر محاصرا متضايقا فمن السخف أن نجابهه بقولنا : (لك الحقول وزهرها وأريجها .. الخ) فالشاعر لايمكن أبدا أن يكون وفيا لغير تجربته والا لكان بوقا صدئا قد يدوى ولكنه يظل شبه صوت .

ومن أرضية الشاعر العراقى وحيث تتكدس أحزاننا فى قلب الأرض لا يتخرج شاعر عراقى أبدا بدون مروره بساحة الألم .. ولذا فهى خصيصة عراقية مخصاب تلك اللوعة الحزينة الغاضبة التى تحج فى تأريخ الانسان العراقى . ولكن الشاعر لا يظل فى محجه معاقرا ألمه ، حتى لا يلتهمه (مينوتور وهران ، الوحش ، بل لابد له من تحديد اختياره . وعندما يقرر اختيار أن يلتهم فمعنى ذلك أنه يعطى الفرصة لالتهام الآخرين ، وبذا يكون الشـاعر مشاركا فى عملية القتل ولو أنه مقتول منذ البدء . وحينئذ تبرز أمامنا المهمة الجديدة ، مهمة اختيار رفض القتل ، رفض السأم والضياع والتصعلك فى متاهات (الآوتسايدر) وبذا تكون المعادلة واضحة (الحياة ـــ المعاناة ـــ الاختيار) ، واختيار الشاعر هو الكفيل بمد خطوط تجربة الشاعر فى خارطة الحياة العظمى .

* * *

و (بلند الحيدرى) لبس شاعرا معقدا ، وهذا لكون رومانسية بلند لا تلجا الى التعمية والمخفبات ، بل هى تكشف نفسها بشفافية صادقة تتنغم فيها كلمات الشـــــاعر كدرب الى المجرات الكونية والحياتية . ومن خلال بساطة بلند وصدقه الفنى يتوضح مزاجه الرومانسى المأساوى المتمرد . ولو لم يمتشق بلند سيف التمرد بوجه ضـــــياعاته الكثيرة لكان ممكنا أن يكون شـــــاعر الغربة والضياع .

ولكن عمق الرفض — وهذا دليل أصالة — والمنبعث من عمق المعاناة يبنى فى نباتات بلند الشعرية حيوان عدم المهادنة .

وقصيدة بلند هذه (وجه أختى — وجه أمتى) ليست قصيدة جديدة بل هى بلند نفسه وامتداد لقصائده القديمة حيث تتم المزاوجة بين الرومانسية والواقعية ، وبين الذات والمجموع ، بين اليأس والرفض ، فيهدم الشاعر ويشيد أشياءه ليخرج أمام الناس بوجهه العراقى . ولهذا فالحزن العراقى هو المربى الكبير ، ولولاه ، اى لولا صياغته لجذور بلند العراقية لكانت أجواء (لبنان) قد عقدت اتفاقية مع رومانسية بلند لا يكون الطرف الخاســـر فيها الا بلند نفسه . فالحزن العراقى هو الطوطم الذى يحرم على بلند الانفلات مع أضواء وشلالات رومانسيته متخليا عن مهمة استكشاف جذور الآهة العراقية واحتدامات الأبوذية فى مضارب البشر العراقيين .

ان بلند لم يتخل فى قصيدته تلك عن مزاملته المزمنة للمرارة والخذلان ، وجاء فشله متمثلا فى انتظار الصباح ، وهذا الانتظار يرسم خطا بيانيا جديدا لا يتفق مع خطه السابق حينما كان لا يلتفت أبدا لمرور الفجر أو عدم مروره .

(تلك هى الأرض

فلا تعجبى

أن مر بى ألفجر

وما مر بى) .

قصيدة (طاحونة) :

فى طاحونته كان ينظر الى فجره لا كما كان (امرؤ القيس) ينظر الى ليله ، بل كان أكثر حزنا واغبى حزنا ، لانه لم يكن مباليا أبدا ..

وعندما يكون الحزن هكذا ، لا مباليا ، كسولا ، مستسلما ، فمعنى ذلك ان الشاعر يتواطأ مع قناصة الانسان ، وضد الشاعر نفسه وضد الانسان .

ولكنه فى قصيدة (وجه أختى ...) تنملىء أعماقه بوعود الأمل وبشائر الانتظار . وهذا دليل صـحة ومتابعة واخلاص للانسان :

(ونقول سوف نرى الصباح نصير فى لألائه

شـــرعا

رياحـــا

ولسوف نحمل شمسه بيتا أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

وينصح أعقد

والرقـــد

يلقون فى عينى السماء تورد

لابد أن ياتى الصـــباح

لابد أن يأتى فقد جفت من النزف ألجراح

لابد أن ...) .

فها هنا تكون مشيئة الشاعر فى الانتظار بعد رسم يأسه القديم كجراح جافة مأزومة تتسير مطالبة بثأرها ، وثأرها فى الفجر، ذلك الفجر الذى نعاه الشاعر فى طاحونته .

ويسقط الشاعر مرة جديدة فى هوة يأس جديد :

(وأتى الغـــد

فاذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التى كانت تقيت وترفد) .

ولكن يأسه هذا ليس يأس غربته القديمة عندما كان انسانه محكوما عليه سلفا باللاشيئية . بل هو يأس بطولى، يأس متحد ثائر مساهم ، يأس يرمى نقله الى جانب الانسان ، فيصرخ رافضا لاعنا الصباح ، والصباح هنا صباح بزمنه الاجتماعى لاصـــباح الشاعر بزمنه التأريخى الوضاء :

(لا كنت يا هذا الصباح

لا كنت يا هذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الغد) .

اذن فثمة تآمر ضد الشاعر ، فانتظاره لصباح الجميع وغد الجميع ، كان مرسوما فى وجهة أخرى ، وهنا أحبط الشاعر !

ولكن لاداعى للخوف أبدا ، فالاحباط الذى يعيشه الشاعر هنا وقتى ايجابى يفكر بمنطق على ، يدرس ، ويتجاوب ، ويشخص

ويثهم ، وبعد ذلك ينشر أمله ، فيأتى الأمل ، ليس حلما سرابا ، بل حلما مؤنسنا متعقلا ومعقولا .

لاداعى للخوف مادام بلند الذى كان يستنكر الغد :

(والناس ما اقبح آلامهم ،

هذا بلا أمس وذا فى غد)

أخذ يشد نفسه الى الغد ، ويحول افقه الفردى ضمن أفق الجميع (ايلوار) لذا أشار خطفا الى (الالف عين لا تفيق) والى (الرجال العائشين بلا جباه) والى (الضياع فى عتم المقاهى ، وخيبة اليأس ، وضحكات اللاهى) واشارته كانت اتهاما ، اتهاما حتى لبلند القديم ، اتهام الشاعر للشاعر ، واتهام الشاعر للمنتكس والمهزوم . وهذا الاتهام يكمل مسيرته الجدلية بالوعد ، والوعد هذا كلمة السر ضد الموت ، كلمة الحقيقة ضد اللاشيئية ، كلمة قدر الانسان — العقل ضد القدر التيولوجى :

(لكن — لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبعث منك يا أختاه

من دمك الصموت

من نبض قلبك وهو يصرخ

حيث يمعن فى السكوت

لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى .. وشمس تولد

مادام فى الدنيا غد)(*) .

واذا أرانى اصر على المضمون ، واعقل لسانى عن الحديث حول الشكل ، فما ذلك الا لانى لا أؤتى بجديد لو قلت ان شعر بلند يمتاز بغنائية لذيذة وامتياح موسيقى خصب يتواشج الصلات مع مداليله الواثقة المنبثقة من اللحظة الفاعلة لحظة الاحساس الكامل والرائد بضرورة نسف الاشكال الغبية .

وعندما يصنع (بلند) أشعاره فى عتمة أخرى فانما تتشابك الاغنية والقصيدة على صـــــارية القافلة المبحرة لينطلق نداء فجر الانســــــان .

ان بلند تراب عراقى وصوت عراقى رائع !

الحمـــــل الـــــكاذب

عبد الوهاب البياتى

القـــــاهرة

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر الانسان

ولم يدمرها ، ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان

ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران

فالعقم والصيف الذى لا ينتهى والصمت والتراب

والحزن والطاعون

طعام هذى المدن المنفوخة البطون

(*) هذه القصيدة قيلت فى ماتم (سميرة عزام) وانا اذ لا اذكر اسم (سميرة) فما ذلك الا لانى أعتقد أن بلند حول سميرة الى رمز شحن فيه وجدانه واهتماماته .

والبشر الفانون فيها ككلاب الصيد

يحترقون تحت شمس الصيف

ما بين مهزوم وبين راسف فى القيد

العـــــاقر الهلوك

من الف الف وهى فى أسمالها تضاجع الملوك

ترنو لبحر الروم

بنظرة المهزوم

تمنح بالمجـــــان

قبلتها : اللص والقواد والخائن والجبان

عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان

لكنها ظلت كأورشليم

ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم

أصيح منفيا على الأسوار :

بابل يا مدينة الأشرار

قومى وغطى عرى هذا الجسد الذابل بالأزهار

قومى لعل البرق

والفارس المجهول من دمشق

يبذر فى بطنك بذرة ، فتحملين

أيتها البغي فى أحشائك ، التنين

لكنها ظلت كأورشليم

ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم

تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة

تحمل حملا كاذبا فى كل فجر ، وتموت كلما القمر

غاب وراء غابة النخيل فى السحر

دورى ودورى فى الفراغ واسقطى فى العار

أيتها الأصفار

ففى غد سيسدل الستار

ويسقط الممثلون فى الوحول تحت سقف المسرح المنهار

مجلة المعرفة السورية

العدد ــ ٦٩ ــ ١٩٦٧

عندما تتحول (بابل) الى رمز للمدينة الشــــريرة فى رؤيا البياتى فان هذا الرمز يكون جسرا تتشـــكل عليه أبعاد الحقيقة البياتية : من الماضى الذى عاش معه عبد الوهاب تجربة التماس والمجابهة حتى الحاضر حيث أوغل خلاله فى الصور المأساوية التى تنختم بصغر لا نهائى .

والماضى مع البياتى هو زمن عدم الصمت حيث كانت المدينة نفسها غولا يفترس آلاف الأبرياء ، ودفاعا عن الأبرياء كانت قصائد البياتى تبحث عن البراءات الأولى ، عن النقاء الفطرى والبساطة ، حيث تتبرعم الحرية الأولى . وإذا كان الخبز فى القرية مشربا بعرق الجبين فانه فى المدينة يؤكد استحالة التوازن ، لان عجينة الخبز

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمتزج هناك بنشارة العظام ، وبعض سائل احمر يقال له بخشية وتكتم : (الدم) .

واذ يكون الخبز ، هذا الرمز العريق للحرية والعمل والحياة، ملتاثا فى المدينة بمثل تلك البشاعة ، فان ملء الحق للشاعر أن يكفر بالمدينة . فصورة المدينة هى حضور دائم للاستغلال واذ تشمخ العمارات ، وتتحرك الآلات ، ويتحول الانسان الى مأجور مسلوب الانسانية ، تتبدى أفظع المهازل : الاذلال المتعمد الذى يقوم به المستغل (بكسر الغين) لكل البسطاء الذين تصوروا أن المدينة تمنح لمن يريد ، النور والخلاص .

ولكن ها ان النور شـــــراب لعيون القلة المتنفذة ، وعيون الأبرياء مزروعة فى تربة موات . هذا العسف فى المدينة ليس قدرا أزليا كما وأنه ليس اجراء عاديا . ولهذا لابد من صرخة . وحينما تتلاشى الصرخات تبقى صرخة الشاعر .

وصرخة البياتى كانت صرخة الأعماق ، الأعماق المشـــبعة بالمرارة والأمل . ومرارة العراقى حزن عظيم ، حزن بطولى لا يدركه الا ذوو القلوب الكبيرة ، أولئك الذبن لم يترملوا عن قضاياهم .

وأمل العراقى أمل عظيم . وبين المرارة العظيمة والأمل العظيم تتأرجح قصائد شعرائنا الموهوبين .

وحقد البياتى على المدينة ليس جديدا ، بل هو متجذر فى نفس الشاعر ، ولكن الشاعر يحول ذلك عبر خلفية فكرية الى فكرة مذهبية ، لذا فباستطاعته القول ان حقده على المدينة شريف لأنه حقد على دعارة المدينة .

ان مسألة العودة الى احضــــــان الريف ، ليست المذهب الفيزوقراطى فى عرف البياتى ، بل هى التحدى الجرىء للمدينة التى تغتال أبناءها الحقيقيين .

اذن فالبياتى عندما يتحدى المدينة انما يغازل قريته نفسيا ، ولكنه أيدلوجيا يصر على مدينة أخرى يرســـمها هو . وفى كلتا الحالتين ، ومع الماضى ، كانت المدينة عند البياتى :

(فى ليالى الموت والخلق ، وفى الأعماق

اعماق المدينه

ولم تزل كالهرة السوداء

كالأم الحزينه

تلد الأحياء فى صمت

واعماق المدينه

تبصق الموتى على الأرصفة الغبر ، السخينه

فى ذراع الليل

ليل السل — كالأم الحزينه

لم تزل تبصق آلاف المساكين ، المدينه

فى مقاهيها ، وفى حاراتها السود ، اللعينه

وعلى أشجارها الصفر الدميمه

يولد الخوف ، كما تولد فى أعماقها السفلى — الجريمة

ومقاهيها القديمه

واغانيها الأليمه

والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللئيمه

لم تزل كالهرة السوداء

أعماق المدينه

ترضع الأحياء من ثدى الأمومه

(الليل والمدينة والسل ــ اباريق مهشمة)

ولكن مع من كان تعاطف الشاعر ؟ انه واضح جدا : مع المساكين ، مع الضحايا الذين اغتيلت انسانيتهم . اذن ، اذا كان المساكين احرارا فى مدينتهم ، أو يرفض الشاعر المدينة ؟ طبعا لا . ولكننا مع ذلك لا ننسى رومانسية البياتى احيانا ، تلك الرومانسية المتمثلة بالحنين . فالبياتى فى المدينة العراقية يرفض المدينة من خلال حنينه للقرية . وهو عندما يكون فى مدينة أخرى خارج العراق فانه يمتلىء حنينا للمدينة العراقية . وهذا يتكشف فى قصيدته (الى شتراوس) :

(فياملاح

خذنى الى مدينتى المثخنة الجراح ،

هناك حيث الشمس والأقاح)

فالبياتى لا يتحزب للمدينة أو للقرية الا من خلال المضمون الذى يعالجه ، ومضامين البياتى هى مزيج من الواقعية التصويرية والواقعية النقدية والرومانسية والرمزية البسيطة .

ولذلك فالبياتى غنى فى قصائد كثيرة لأن مدلولاته الشعرية وصوره ليست رصدا عقليا ولا تخيلا كليا ولا سوريالية ، بل مزاوجة صادقة حميمة بين هاتيك الأشياء عموما . وعندما يغلب شيئا منها على حساب أشيائه الأخرى تهبط القصيدة الى مستوى عادى .

لنعد الآن الى بابل !

بابل الحضارة ، بابل القوة ، بابل المدينة ، ماذا أضحت الآن ؟

سؤال ليس للزمن ابدا ، بل لنا . والبياتى تخطى الزمن برجعة ورائية طويلة المدى . وتلك هى قصة العودة التى لا يمارسها الا الشاعر والروائى . وبعودة الشاعر الى بابل القديمة ، استطاع أن يقتنص من الاسم القديم والاثرى رمزا يعبر عن المدينة الجديدة . وهال الشاعر ان المدينة الجديدة لاتزال امتدادا للمدينة القديمة ، لا بعث هناك ، وليس من مبشر ، ولا حتى الطوفان الذى يزيل الدنس ، فهو أيضا تآمر ضد الانسان وبدرس جديد . وظلت المدينة التى لم تشكل علامة الجناية به تمادت أكثر من ذلك ، ظلت تعج بالذباب والأصفار والحريم .

اذن فالبياتى يتكلم هنا ضد المدينة ، ولكنها مدينة أخرى ، مدينة قال عنها :

(عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان)

ولكن المدينة خذلته ، وها ان الخذلان يدفع الشاعر الى تشكيل صوره المأساوية ، حيث ينعدم الأمل ، وتفغر هوة السقوط فاها ، وينهار المسرح ويسقط الممثلون .

وقبل تقرير ذلك ينتقم الشاعر من المدينة ، وهذا الانتقام كسباب الانسان العادى ، ولكنه يحمل اللعنة التأريخية . فالشاعر لا يستسلم أبدا ، وحربته أكبر من أن تتهاوى ، نعم انها قد تخسر فعلا وواقعا ، ولكنها تربح مجالها العظيم عبر الكلمات ، وكان انتقام البياتى من المدينة — التى ادعى بأنها مدينة حبيبة لديه — انفعاليا غاضبا ومتعقلا أيضا :

(أيتها البغى فى أحشائك ، التنين

لكنها ظلت كأورشليم

ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم

تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة

تحمل حملا كاذبا فى كل فجر، وتموت كلما القمر

غاب وراء غابة النخيل فى السحر)

وقد أحسن الشاعر صنعا عندما تكلم عن الحمل الكاذب ، فالحمل الحقيقى هو وليد الفارس الحقيقى ، فارس المدينة نفسها ، الفارس الذى استنشق هواءها وهواء جدرانها ، الفارس المحاصر فى أرضه ، والذى يفضل أن يكون الحبيس فى وطنه على أن يتنزه حرا ! خارج وطنه !

الشـــــاعر اذن أهان مدينته ، وله بعض الحق . وكذلك (أدونيس) ، تكلم أيضا من (دمشق) :

(يا امرأة منذورة لكل من يجيء

للحظ او للعابر الجرىء

ترقد فى حمى وفى ارتخاء

تحت ذراع الشرق)

ولكن (أدونيس) ظل أكثر التصاقا من (البياتى) . فالبياتى فى نقمته أسقط المسرح والممثلين فى حماة الانهيار والوحل ، ولكن (أدونيس) لم يتخل عن جذوره ، عن مدينته ، عن انسانها :

(وقلت : لا ، فى حنينى

وفى دمى دمشق

وقلت : لا ، فلتحترق دمشق

واستيقظت أعماقى القتيله

مذعورة تصيح : وادمشق !)

وهكذا نصيحة (ادونيس) : (وادمشق) هى الانجـــذاب العظيم ، للأرض .. للانسان .. للتاريخ . بينما أراد البياتى تاريخا آخر خارج بابل . وعندما يكسب (البياتى) القضية أيدلوجيا فان (ادونيس) يكسبها كشاعر . وكذلك (سعدى يوسف) فى (تأملات عند أسوار عكا) حيث يتشخصن الرأى فى عمق القصيدة . والذى يكسب قضية ما كشاعر وكصاحب وجهة نظر هو وحده الذى يعطى شيئا ثمينا .

ولهذا أستطيع القول ان البياتى المخلص فى انشداده للانسان العربى والأرض ، لم يوافق على التخلى عن نفسه تلك التى يحبها ويكره صانع نفيها . أما عن الشكل الشعرى فى القصيدة — ولا شكل بدون مضمون كما يرى (لوفيفر) فقد جاء ملتحما بالموضوع بتلاحم رائع . ان (البياتى) فى قصيدته قدم النموذج المؤيد لقول (ناظم حكمت) : (هناك فى الحقيقة وحدة مضمون وشكل ، ولكن فى الوقت نفسه هناك تأثير متبادل بين المضـــمون والشـــكل . والمضمون هو الذى له الصدارة) .

هذا وان البياتى قد حافظ على نهجه (البياتى) الخاص : الصور الشعرية المأساوية وايجابية خاصة تشفع له مأساويته دون الوقوع فى اليأس المطلق .

ان قصيدة (الحمل الكاذب) هى من روائع الشعر التى تؤرخ حضاريا بطريقة اللاتاريخ ، مرحلة معينة . والتى تدين — أى القصيدة — الوضع الانسانى الباطل ضمن الحدود النهائية . ومع هذا تحمل اشعارا عاطفيا لم يفلح فى ان يكون نبوءة ، وكذا لم يفلح فى أن يكون استنطاقا تاريخيا .

وأيضا فان ذلك لم يكن الا من فضائل الشعر العظيم .

تأمــلات عند أبســوار عــكا

سعدى يوسف ــ الجزائر

خيولهم عاصفة

رماحهـــــا البرق

لكننى اعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق

عاصفة يضمرها الشرق

عاصفة أسرع مما أسرع البرق

جيش السلاطين طوى راية

أريد أن تطوى

فلترتفع فى السوق رایاتنا

وليبدأ الأقوى .

عشرون ألفا عند أسوارها

* * *

ماتوا ، ولكننى

من أجلهم عَشــــت

كأن جوادى متعباً ، متعباً
اعرافه الموت
وكانت الأسوار عندى : صخرة ، صخرة
ومنجنيقا ، منجنيقا ...

* * *

أيهـــا الصـــمت

يا أيها الصـــوت الالهى :
انا الأسوار والميت
اومن أن النار قد تحرق العار الذى فى وقد تخبو
اومن أن البغض
أعظم ما يمنحه الحب
كرهت سيفى وذراعى على أسوار عكا ،
وكرهت الجميع
غمست حتى مقلتى فى النجيع
احرقت ايمانى ، وها أننى
أدعى صلاح الدين .. أدعى الجميع

الآداب — ١٩٦٧

العدد التاسع

(سعدى يهتم كثيرا بالموســـيقا . وهو يجدل من انغامها مجزوءات عذبة تنقل بكل شفافية صـــورة العربى الانســـان ، فى سندباديته ، فى رأيه وفى حزنه .

وفى تأملاته هذه يلتقط بانتباه صدوق صـــــوته الداخلى ، هذا الصوت الذى امتاز به سعدى كجبهة تتداخل فيها الذات مع الآخر . وان صوتا كهذا الصوت يمتلك الدوى ويمتلك الخفوت لا يكف أبدا عن مهمته ، ومهام الشاعر كبيرة جدا عندما تحدق به خطورة التغيرات من الخارج ، فهو مطالب بألا يلجم حصانه ومطالب بأن يمضى ماسحا هويته الشخصية فى بحر الفداء .

وسعدى فى قصيدته هذه يكسر سيف الذاتية على صارية الصلب الاختبارى متواطئا ضد الموت . وامتزاج الموت بـــ (ضد الموت) هو ضمان التشكيل الأبدى لألفية الحرية .

وحرية الشاعر هى النموذج الموفق فى اختيار المضــــــمون والشكل ، اذ يتبلور المشروع كخلق حدس مقدس يمارسه الشاعر فى لحظة البدء . ولكن سعدى من الشعراء الذين لا يتلفون تراثهم الشعرى فهو حريص كل الحرص على ابعاد شبهات التقرير والنثرية ولم يكفل ذلك عنده سوى الحس الموسيقى الغنى الذى يشحن الصور الشعرية بالطاقة الغنائية . ولذلك استطاع سعدى النجاح فى تحويله القضية العربية الى رمز . اى أنه لم ينقلها بشكل مباشر لنا كما يفعل شعراء الشعارات والجماهير ، بل انه حولها الى رمزا انسانى كبير ، رمز يمنح للقضية البعد الشمولى والحضارى . وهو وضمن هذه العملية — عملية الخلق الشعرى — استطاع رصد حركة الرياح دونما اى اخلاد للزمن . بل ان الزمن فى القصيدة وحدة رسمت الماضى والحاضر وعلامة المستقبل .

والصور الشعرية الشفافة التى أهداها الشاعر انما كانت المستحيل الأمين للنبض الحقيقى فى أعماقه . وهذا التسجيل كان طبيعيا بدون اى تكلف ، ولا تتوفر مثل هذه الطبيعية فى تواجد

التلاحم والتطابق الا عند الشاعر الذى يتخلى عن حياته اليومية ويستسلم الى لا وعى الانشاء الفنى .

لان حضور الشاعر هو الغياب عن الاجسام المادية والعلاقات الآنية ، وانفراد حضورى فى حضرة الرموز والتخيل .

ان مما يؤكد ان سعدى من الشعراء الذين يعدون بالاستمرار هو أنه يعرف كيف يحمل مفردات اللغة البعد النفسى والحركة الغنائية دونما أى اجهاض للمضمون ودونما اى لجوء الى استعارات غامضة أو مصطلح معقد . والصور المجزأة فى تلك القصيدة عديدة لا توحى بالالتفاف حول عمود فقرى أو نواة ظاهريا . فمرة يستعرض الشاعر عاصفة الشرق ، ومن ثم الرايات ، ومن ثم الأسوار والموتى ، وبعدئذ يتكلم عن الحب والبغض ، ثم الخاتمة حيث يحرق الشاعر اسماءه .

ولكن هل ان هذه الصور الشعريةلا يوجد ثمة ما ينتظمها ويزر أجزاءها ؟ فى الحقيقة ان التجزؤ سطحى وليس عميقا . وان موحيات الصور الشعرية ترتكز على خلفية ذكية جدا . وهذه الخلفية هى عين الشاعر المنفتحة على التاريخ دون اغماض . وقد كان عنوان القصيدة (تأملات) بلورة ناضجة لارتباط المحتوى بالشكل ، والصورة بالاطار ، والرمز بالواقع . فالتأملات — وهى ليست تأملات فلسفية — بالنسبة للشاعر لا يمكن الا أن تتوزع ، وحتى قد تتباعد بدافع التداعى أو بدونه ، ولكن حدقة الشاعر التى منحته الرؤية الأكثر مضاء ونفاذا الى التاريخ والحركة الزمنية ضمنت وجود العلاقة التى تمسك المجزوءات فى جرأة النداءات ووثوقية الموقف، من حيث ان التجربة الشعرية عند الشاعر ليست تجربة هوائية او مؤقتة بل هى تجربة قررتها المواقف الحياتية والادراكات الثقافية ، ولهذا فان فى كل صورة كان حضور الشاعر

يمثل اطلالة الوعى والموقف . وهذه الاطلالة عذبة لا تثقل لانها لا تحب ولا تعدو ولا تكبو ، بل تتحرك برقة شبه رومانسية وايقاع لذيذ .

ولعل مما يتميز فى هذه القصيدة النفس الصوفى ، الذى يتمثل فى حلولية الشاعر . الشاعر البحر المنشق ، الشاعر العاصفة :

(لكننى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق

عاصفة يضمرها الشرق

عاصفة أسرع مما أسرع البرق)

وكذلك عندما يحل الشاعر فى الأسوار :

(ياأيها الصوت الالهى :

أنا الأسوار والميت)

ثم هروب الشاعر من اسمه ومن ماضيه ، وحلوله فى التاريخ (صلاح الدين) وفى الجميع :

(أحرقت اسمائى ، وها اننى

أدعى صلاح الدين .. أدعى الجميع)

وحلولية الشاعر هذه التى طمح لها عبر تأملاته تزخر بالشهود ، لأنها تطل على التاريخ . ومن هذا المنطلق تهيأ للشاعر الاعلان عن رأيه ، فاستطاع أن يغامر ويتحدى ويطلق الادانة .. وشاهده فى ذلك (عكا) . عكا العربية ذات الماضى البطولى العريق ، والتى صمدت أمام التحديات بانتصاب وشموخ ، والتى استقطبت عدة معان أولها معنى دفاع الاهالى عن موطنهم . وعندما دتآمر السلاطين ضد الأهالى يستباح الوطن . ولكن الرؤية

التاريخية للشاعر والتى ترصد ولادات العالم ودفق النشوء الحر ترفض راية السلاطين كما رفضت ماضى السلاطين . ويحل البديل الرايات الجديدة ، رايات الأقوياء كقوة أســـوار عكا القديمة . وأسوار عكا هاته لم تكن الا العربى نفسه . العربى الذى صاغها بجهده وعرقه ودمه وحراسته . وبعد أن صـــنعها كابدوه عليها وقدم :

(عشرون الفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكننى

من أجلهم عشـــت)

سليل البطولة اذن يرسم مشيئته الجديدة ، لانه هو الأسوار، وهو الموتى ، لانه الحفيد . ولذلك يتلون الحب ويحمل فى تضاعيفه البغض ضد الأعداء المحتلين . وتنبثق البطولة اصرارا على الغناء من اجل الجميع ، ويولد صلاح الدين جديد .

لقد امتزج فى هذه القصيدة الحس النفسى للشـــاعر مع الحس التاريخى فى مسيرة موسقة ، بحيث تكشـــفت التأملات بتلقائية اكتسبت سحرها من البساطة التى احتضنت القصيدة لولا بعض الوقفات العقلية التى قرر فيها الشاعر اعتقاده بشكل مباشر دون أن يتوصل الى ذلك عن طريق الايحاء الذى ترسمه الصورة :

أرمن أن النار قد تحرق العار الذى فى وقد تخبو

أؤمن أن البغض

أعظم ما يمنحه الحب)

ومع أن هذه الاحكام العقلية تعرقل تداعيات التأمل فانها تقريبا لم تفسد جودة القصيدة . هذا اضافة الى أن البعد الفلسفى تضاءل

فى القصيدة لكون القصيدة لم تجنح الى الالفاظ المكثفة المعنى بل طرقت العالم بأدوات لفظية واضحة وبسيطة وذات حركة مؤثرة (الى حد الاستعانة بتكرار الكلمات لتصوير الايقاع المنفعل) وبذلك استطاعت اللغة البسيطة فى هذه القصيدة وبفعل الموسـيقى الدفيئة ان تحقق الرؤية المنشودة ، وتسد نوعا ما مسد الكثافة والعمق المفقودين فى الاشارة لسالم الدلالات) .

حـكاية الخـوف والرجـوع

سامى مهدى*

(ديوان رماد الفجيعة للشاعر)

عد بنا .. عد بنا ان خبز القناعة

كان سما ، وكانت حكاياتنا فى الشجاعة

سكرة ، وانتهت بالدوار .

ثم لما صحونا وجدنا الحقيقة

تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة

عندما جربوا بؤس هذى القفار !

* * *

يا زمان الهوى لبس ثم انتظار ،

و بقايا شجاعة !

يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار

واختنقنا من الخوف : قتلنا لبان الرضاعة !

* * *

فارس مر فى الفجر بزهو برمح ورابه ..
مهره غيمة تشتهيها الحقول
وعلى وجهه تستفيق الفصول
كل فصل حكاية !
كان زنداه افقين : شرقا وغربا !
كانت الشمس درعا له ، والهوى كان دربا
غير أن النهاية ...
لا تسل خائفا عن نهاية !
ذلك الفارس المزدهى عاد يوما
دونما راية .. دون رمح !
برسب الرمل فى صحو عينيه قيحا وسما
وعلى وشم زنديه جرح تفتق فى قاع جرح !
ذلك الفارس المزدهى عاد شلوا مدمى ..
عاد شلوا مدمى !
يا زمان الهوى ليس ثم انتظار
أو بقايا شجاعة !
يا زمان الهوى ، أتعبتنا دروب الفرار
واختنقنا من الخوف : مننا لبان الرضاعة

فى عمليات الخلق الشعرى يبحث المضمون دوما عن الطريق

الذى يلجه عبر الالفاظ والأجواء بحيث يكون المضمون متكاملا مع الشكل فى مهمة طرق باب الحقيقة .

وفخر الشاعر انه يطلق نبوءته ليغوص فيأعماق عالم رؤوى حتى يقف عند المدخل . وعندما تكون المعانى التى تحملها القصيدة نوعا من الاستدراك العقلى الذى يعترض النمو الداخلى والطبيعى للقصيدة ، تخسر القصيدة فعلها كرمز انسانى مضاد للعدم .

وفى الوقت نفسه عندما تلجأ القصيدة — وبطريقة تداع من نوع غريب — الى تهديم المعانى وتفجير لغم الكلمة فى فضاء اللاقيم، انما تبرهن على الانتهاكات الفضة للعالم ، من حيث ان القصيدة جزء من الوحدة الفنية للانسان والكون تشير الى مجموعة معان واجابات .

والاجابات نفسها تنصهر فى عالم القصيدة الروحى ليتحرك الزخم الذى من خلاله تتبدى النصاعات والاصرار على التحدى . وعندما يكون الجو مشـــيدا على أنفاس كريهة ، أو عندما تفلح مجموعات هزيلة فى تصوير أصوات ممسخة تنسب عسـفا الى الشعر فاننا ننتبه بحذر لننقب عن الكلمات الحقيقية والشــعر الحقيقى .

وفى محطة العثور بتعاهد المتلقى مع الشاعر باخلاص حميم . فمادام القارىء يبحث عن نفسه من خلال مطالعاته الشعرية فهو حريص كل الحرص على اصطفاء شاعره . وهنا تنبثق المعادلة . حرية الشاعر الممتلئة الى اقصى الحدود ، هى ما تجعله فى عبودية من نوع آخر . عبودية أن يكون ملكا للقراء .

والشاعر (سامى مهدى) فى قصائده حيث يرصد اهتماماته الحقيقية بوعى وجدية ، ولكون هذه الاهتمامات غير شخصية بل

ـ فى الغالب ـ تتعلق بالآخر وبالموضوع ، فهو قد اختار حريته لا من خلال التأزم والمراجعات المخذولة ، بل من خلال (ابى ذر) الانسان . وهذه الحرية مملوكة للأكثر شمولا والأعمق جذرا ، أى للحرية الكبرى ، الحرية الجماعية ، من هنا فان آلاف الأعين تتفتح على قصائد الشاعر لتحاسب . وبذلك تتضح مسائل كثيرة .

فشاعرنا الذى التزم قضية الانسان ، يتكلم الآن عن الفشل الكبير واللاجدوى .

واذ تندحر المضامين بفشل الشاعر فى تغيير العالم . ولكنه قد ينجح فى حدود الاكتمال الفنى لعطائه ، فيزكى الناقد الفنى القصيدة لاعتبارات جمالية أو ذاتية ، ويطرح التاريخ القصيدة من الحســـــاب .

وقصيدة (حكاية الخوف والرجوع) هى تمثيل فنى لتجربة الاحباط . والاحباط هنا فخاخ منصوبة للاصطياد ، وقد نجحت فى رأى الشاعر فى تحويل (المأمول) الى (فشل) . ومن الحق ان نقول أن الشاعر عكس حالته النفسية بوجهها الآخر المهزوم بحيث بدت كلمات القصيدة أدوات تتقلد راية الاخفاق . وهذا ما نقول فيه للشاعر بــ (كلا) كبيرة . لأن الشاعر كحرية عظمى لا يمكن ان تحقق تلذذاتها الا فى المجابهات المستمرة وتحدى الانكسار . ان الحرية تكف عن كونها حرية حقيقية بمجرد أن تستسلم لشرعة الانكسار ، حيث تنفصل عن (الآخر) بعيدا بعيدا . ولكنها ومن الجانب الآخر ـ وعند الشاعر فحسب ـ تنجح فى ترصد تجربة الانتكاس .

ولما كان للشاعر نموذجه ، وقد يكون هذا النموذج شــيئا قائما أو صورة حلمية ، فان نقمة الشاعر تكون ضخمة جدا فيما اذا تحطم النموذج بقسوة وذروة الم الشاعر تبدت عندما تكلم عن

صحوه (وهو فى الحقيقة لبس صحوا وليس رقادا أيضا) حيث وجد ان الحقيقة (تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة) ، وحيث عاد الفارس المزدهى — الفارس الرومانتيكى الجرىء والحالم أبدا :

(شلوا مدمى —

عاد شلوا مدمى)

اذن فهذه القصـــيدة تخطط أبعاد تجربة الســقوط . وهذا السقوط هو تعبير شعرى عن سقوط سيكلولوجى قد يكون طارئا . ومن ثم فهو مرتبط بالانهيارات الخارجية .

فسقوط البطل ، وسقوط الحقيقة — فى رأى الشاعر — هو علة مسألته . ولكن هل أن الأمر كذلك ؟ .. اننى أشك ! فالأمر هو مجرد اعياء انتاب الشاعر وهذا الاعياء والتعب نســـف الاشياء الواقعية الجيدة . بل تعدى ذلك الى نسف صورها أيضا . وهذا ما يرجعنا الى النقطة الأولى ، ألا وهى أن الحرية تكف عن كونها حرية عندما تركن الى الخوف والاختناق . لذلك نستطيع أن نؤكد الادانة التاريخية للقصيدة من حيث انها هيأت لعملية فرار خطيرة ، سر خطورتها انها غير منتظرة أبدا من شاعر شد نفسه الى الانسان والأرض والحرية . ولكن مرة أخرى لا نستطيع أن نتغافل عن بدهية كون هذه التجربة الشخصانية امتثلت لوطأة انعكاسات موضوعية . ففجيعة الشاعر متأتية من تحطم نموذجه الحبيب ، وبالتالى تحطمت سلسلة أحلامه المرافقة . لذا اتخذت الفجيعة شكل صلاة حيث يغنى المهزوم جرح بطله الذى عاد ممزقا دونما راية ودونما رمح ، وحيث يعاقب نفسه بوصمة الخوف (واختنقنا من الخوف ، قئنا لبان الرضاعة) .

ولكن ، هل ان هذا السلوك المأساوى المفجع ، وحكايات الانخذال ، هى تعبير عن (فشل كاموى) ؟ مؤكدا ، لا . وانطلاقا من فهم ايجابية الشاعر يتضح لنا أن ذلك يمثل فقط حالة طارئة . صدمة ورد فعل وقتى . وعندما يحاسب المفكر والسياسى على استخذائه أمام الصدمة فان الشاعر حر فى أن يصور تجربته تلك . من حيث ان الشاعر متزامل مع اللحظة فى مهمة انضاج الحس الداخلى وابرازه شعرا كائنا ما كانت مداليل القصيدة وايحاءاتها .

ان هذه القصيدة ـــ التى اخترتها من ديوان الشاعر لا على التعيين ـــ نجحت فى ايصال التجربة المأساتية . ومع أننى لا أتفق مع مضامينها . حيث تتحدى القصيدة الزمن وتطور الانسان والحضارة ، وتمتدح ماضيا أى ماض تلجأ له العودة ويدخره الهروب ، فى حين أنها تعاقر خمرة العجز والانهيار طوال امتدادات الحاضر وما بعد الحاضر ، الا أننى أصر على اعتبارها من مخلفات لحظة ما (ولابد أن نمنح هذه اللحظة بعدها الآخر ، الانسانى) . ان هذه القصيدة لا تلتقط موضوعاتها فى فترات مجزأة قصيرة ، فالشاعر يمتلك نفسا شعريا مؤهلا لكتابة القصائد الطويلة .

وان غنائية شعره ، حيث تلتحم الموسيقى بالفكرة ، تبرز أكثر فأكثر عمق الأنة الداخلية للشاعر . واذا كان الشاعر يتعكز أول القصيدة على أقوال تعقلها هو ورصفها صنعا ، فانه ينفلت من ذلك ليسترسل بجلال مع فارسه الذي تابعه منذ الفجر وحتى خسر عينيه .

والصناعة فى أول القصيده ، وهى صناعةذكية ومرضية ، كانت وكما أظن تمثل خجل الشاعر من (الخوف) وحذره فى مواجهته لنا بلا ايمانيته . لقد كان يعتقد أنه يصدمنا — وفعلا — لذلك احتمت القصيدة بالعقل . ولكن ألا نحس بان فى أعماق كل منا صورة أو شكلا من احساسات هذه القصيدة واجوائها ؟ أنا نفسى أجيب — بقدر ضئيل — بالايجاب . ولكننى أعرف الكثيرين ممن يبحثون بشوق عن هذه القصيدة . ولذلك فقد كانت القصيدة موفقة فى تظهير التجربة واعلانها تحت الشمس !

واذا كان (سامى) قد صور حكاية الخوف والرجوع بجرأة متواضعة ، فأنا أقول ان سامى نفسه لا يقر رجوعه ، لأن فى حروف كلماته (نار الانسان الثائر) .



ســلاطين العجــم

عبد الرحمن طهمازى

فائدة ــ ١ ــ

اننى ابدأ فى الأمس
وريدا شائخا ينبئنى انى اموت
اليوم ، من يرفع ، عنى الحجرا !
من ترى يرفع عنى النظرا !
اننى افهم ما يعنى صراخى فى صماخ الزمن
اننى ــ جمجمتى والريح والخوف ــ أغنى
وأنا أنسى بأنى شاعر تحرقه شيراز ــ آخ ــ
اننى أضحك كالخوف فيا اذنى
اسمعى الاشباح ولترجف يدى
فأنا أضحك فى الخوف ، أجوع
اننى أعبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما مبه

على الريح أنا اتكىء

آه لو تبكى على نفسك يا رحمن ساعة

أنت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة

انني أنشج خلف الريح ، أبكي

وأنا اكتشف اليوم الخيانة

وأنا اسكت كى آكل خبزى

فائدة ــ ٢ ــ

انني أتلف في القاعدة النوم ووجه الكتبة

وأنا فى الغرفة الآن اضيع

وأصفى دفتر الجند ــ أصفى الرائحة

ثم ها انى كسرت الشمعدان .

انا أسقطت يدى نحوى لكى تحملنى

فأنا لم الق هذا اليوم من يحمل عنى من همومى

وأنا كنت تحفيت ــ لأن النعل قد يتعبنى

ورفضت الآن من يأتى الى زادى لكى يحمله

انا أسقطت يدى

السـلاطين هنا مروا

وجازوا الأرض

نزعوا عن جسد النجم ثياب الأرض ،
ثم ساروا واستقروا فى بلاد الفرس
السلاطين هنا أوقعهم جدى نهار الجمعة
ولقد كنت صغيرا حين أيقنت بأن الواقعة
اثخنت جدى فمات
من ترى يرحم جدى اليوم
من يقرأ للقبر العريق الفاتحة ؟

فائدة ــ ٣ ــ

لم يا ــ معروف ــ لا تلبس ثوب الصيف فى برد الشتاء
لم وليبق الصغار الفقراء
ــ انني أعنى صغار المسلمين ــ
يدفئون
رئتى حرقها العسكر فى شيراز
يا حافظ اذنى ترفض الصوت
اذا جاء من العسكر ــ يا حافظ
اننى أحيا دلال الله
أحيا البركة
ارمغان الفرس يشتاق الى عشق الحجاز
اننى أزعم أنى هارب من رئتى البائسة

اننى أشرق — استثنى الوفاق —
وأنا أعرف لن يجدى اعتبار الميتين
فأنا أطرق أبواب الفرج

مائدة — ٤ —

اننى أملك درعى أملك الرمح المدمى
فلماذا جسدى يلقى على الأرض ويرمى ؟
ياسلاطين العجم
من هو الواقف فى جرحى يجر الأحذية
فى مخاريق جراحى
اننى أرفض أن تغدو جراحى ساقية
اخرجوا الأمواه منها
ثم صارت معبرا للشامتين
أيها الوجه الذى سافر عنى
هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟
اننى أرفض أن أغدو شتيمة
آه لا تحرق جراحاتى
ولا تشو بقايا الشمع فيها

فائدة — ٥ —

اننى الريح التى جمجمتى فيها الى الجنة درب
آه لو عاد محمد

يحمل الشوق الى السدرة

لو عـــــاد ...

منى كان يعـــــود

فأنا لا أنهض

ومحمـــــد

كان فى الريح ابا ينتفض

فائدة جليلة — ٦ —

اننى ابدا من شيراز أمشى
— راية العشق الأليفة —
وعلى راسى قماش
— سوق كشمير يبيع الأقمشة —

من ترى يحمل أوزار الخطاة الاتقياء

يوم لا تنزل فى الأرض السماء

انه الزنديق يؤمن

نشرت فى **مجلة ابناء النور**

١٩٦٥

الصوفية التى اتكلم عنها هى صوفية القرن العشـــــرين ، الصوفية التى تفخر بتوارثها اشراقات المتصوفة الاوائل ، لكنها تقف عنهم بعدا . ومن خلال هذا البعد ترتسم مسافة المفارقة . وحيث يتدخل العلم تتعقد النقاط وتبتدىء المشاجرة .

وهذه الصوفية — أى صوفية القرن العشرين — تحتاج الى دراسة موسوعية جادة ولكننى وبخصوص ما يخص وطننا العراقى استطيع ان أرى أن هذه الصوفية تعنى لدينا الدسيسة ، من حيث انها تجربة تشترط على شاعرها الامتياح من الشـــطحات بغية شيئين : اما المواءمة بين حب بشرى وبين المطلق ، أو التعمية . وأحسب أن هذه الصوفية الجديدة ليســت أكثر من هروبية من الخصيصة العراقية البارزة : التحزب .

والتحزب الذى اعنيه هو التحزب الحبى من أى نوع وشكل . والصراع بين الذاتية والتحزب يتخذ أشكالا عدة . وعند الشاعر يتخذ هذا الصراع شكل الركض وراء اشراقات معينة تتكشف أمام العلم كسراب قد يعنى الأمل .

وطهمازى اذ يتكلم كشاعر حقيقى — بدون أى شك — انما بفجر الالتباس الخطير ، بين ان بتعاقد مع لذائذه الذاتية الفطرية حتى نهاية الخط ، وبين الانفلات المتعفف من هذه اللذية الذاتية . ولذا فطهمازى انما يتكلم فى قصائده عن صوفية جديدة حيث تتعانق وبكل وضوح واحتياج أيضا ، التطلعات الصوفية مع الممارسات اليومية . وهذا ما يعطى الحق لأى طرف (الصوفى أو الواقعى) أن يعد طهمازى صوتا له . وطهمازى فى الحالتين انما يبدع من خلال اتصاله الوثيق بذاته . ان ذاته ليست الذات المنفرطة عن (الآخر) — الآخر الفرد أو الجماعة — وكذا ليست الذات المتخلية عن يقينها ، ولهذا فهو ومن هذا المنطلق قدم شعرا حقيقيا .

وقصيدة (سلاطين العجم) وفقت فى رسمها المزاوجة الفردية الصميمة ، والتآلف الخالد بين الواقع والحلم ، بين أن يحتاج الماوراء ، فى الماضى ، أو فى المابعد ، وبين أن يتعلق مصلوبا فى اللحظة ، لحظة التجربة .

ومن خلال صراعات طهمازى الحادة يوهمنا بالنبوءة حيث يشد الرحال الى مجهوله المخيف الذى يتحجر فى ضبابية وسيمة . وفى النتيجة تظل مادية رحمن المتمثلة فى (زمكانه) الخاص ، دون أن تستطيع انفلاتاته الميتافيزيقية المشوبة بالرومانسية أن تفعل شيئا دائميا . ولذلك فقصائد رحمن تعبير عن المساومة ، المساومة بين (اليوم) وبين (اللايوم) ، بين (اللذة الحياتية) وبين الصقيع الميتافيزيقى) فرحمن الذى يقول :

(اننى أضحك كالخوف ، فيا اذنى

اسمعى الاشباح ولترجف يدى

فأنا أضحك فى الخوف ، أجوع

اننى أعبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما فيه

على الريح أنا أتكىء)

يمثل شجاعة الصوفى فى اقراره الراضى بحالته . ولكنه بنتفض ضد هذا الرضا (الشجاع ، الجبان) . ويكون الانتفاض المعاكس انهيار الشاعر الوحيد الذى يفتقد الشجاعة ، يفتقد اتخاذ الموقف بين حرارة الماضى ولزوميته ، وبين تمرد الشاعر المستمر . فبم نفسر قول الشاعر المكمل للقول السالف :

آه لو تبكى على نفسك يا رحمن ساعة

انت قد تحتاج بعد اليوم أن تذكر أيام الشجاعة) .

وكذا عندما يكون الشاعر المتصوف الذى يجامل الأشياء ويتخذ منها سوى لحركته ، فانه يتذكر بشكل مفاجىء تجربته الخاصة . . وهذا التذكر ملاءمة وقتية بين الوعى و (العقل الباطن) ، فجبث

يكون العقل الباطن شدا الى تجربة الامس يكون الوعى واعظا . ورحمن يتداعى أمام ذلك بصدق :

(اننى انشج خلف الريح أبكى

وانا اكتشف اليوم الخيانة

وانا أسكت كى آكل خبزى)

ولأن الريح عند الشعراء لا تعنى الطبيعة بمفهومها المدرسي بل تعنى شيئا من القدر ؛ فان الخيانة هنا ليست وصفا للقدر (على اعتبار أنه الموت الذى يترصد الأحياء منذ بدء الخليقة) ، انما الخيانة هنا وضع شخصى يتسمر ازاءه الشاعر .

ومن خلال هذه الحراجة البؤرية وحيث تلتقى على عتبة ذات الشاعر ، التجربة والتشـــــوف ، يتبلور البعد الاستشرافى عند طهمازى . ان هذا البعد الاستشرافى تسامى الى الذروة فى رؤيا طهمازى بحيث استطاع أن يوهمنا باستحالة وجود فواصل : بين تشوقه الصوفى وملامساته اليومية ، ومن العدالة المتطرفة الى درجة الحماقة ، عدالة(١١) (أبو يزيد البسطامى) انطلق طهمازى فى ندائه الى — معروف — (١٢) :

---

(١١) يروى أن أبا يزيد البسطامى ابتاع شيئا من القرطم بهمدان . وقبل أن ينفصل عنها وضع فى عباءته قليلا منه ، ثم نسيه . ولما رجع الى بسطام تذكر ما فعل فأخرج الحب فرأى فيه بعض النمال فقال : لقد أبعدت هذه المخلوقات المسكينة عن أوطانها ، ثم كر راجعا الى همدان ، وبين همدان وبسطام مئات الاميال (الرسالة القشيرية ص ٥٩ ص ٦٢٥) .

(الصوفية فى الاسلام)

(١٢) هل معروف هنا هو رمز تقمصته شخصية الصوفى الكبير (معروف ابن فيروز الكرخى) والمدعو (أبو محفوظ) ؟

(لم يا معروف لا تلبس ثوب الصيف فى برد الشتاء

ثم وليبق الصغار الفقراء

— اننى أعنى صغار المسلمين —

يدفئون)

وعدالة الشاعر هنا رؤيا عظيمة تتخطى كل الحواجز التى يرسمها السلاطين ويصطنعها أعداء البشـــرية . لكن الاطفال الفقراء المعنيين عنده فقط هم أطفال المسلمين ، فى حين ان مملكة المسلمين ليست للمسلمين وحدهم فثمة أطفال فقراء آخرون غير مسلمين . (وهذا الخطأ كثيرا ما يقع فيه الذين يستغرقون فى صوفية دينية) .

وحيث تتداخل التجربة الصوفية ، وتبدو (الكرامة) فى لبس ثياب الصيف فى برد الشتاء ، ينتقل الدلال الالهى ليحل فى جسد الشاعر ليتواجد — نوعا ما — نوع من الاتحاد بالمطلق تنزرع منه البركة التى تشد الفرس بأرض الحجاز .. ومن خلل ذلك يتصاعد الشاعر فى رؤياه الحلولية ويغيب فى سكرات روحية يتوضأ فيها الشاعر فى الجنة من خلال جمجمته. لكن الرياضةالصوفية هنا تعتمد على التجربة المعاصرة للشاعر. وهما مايكسب الشاعر وضعا (نيو صوفيا) من حيث انه يختلف عن الصوفيين الأصــــلاء فى كون مجاهداته تفرض نفسها ومن خلال رؤياه . ان رؤيا طهمازى هى ليست المرحلة ما بعد المجاهدة والاتصال . بل هى الرؤيا المجاهدة، أى الاشراق — الوجه الآخر للذات والذى لم ينعزل بأية حال من الأحوال — ومهما كان — عن الأفعال المعاشــــة . لذا فتطلعات الشاعر وانتهاكه للحجاب انما يمثل الامتزاج التام مع نفسه ، مع تجربته ، مع انتكاساته ، مع صراعاته الداخلية .

ومن هنا يحق لى ان اقول ان طهمازي فاق ادونيس فى نقطة واحدة — فى حين انه يتبعه فى نقاط أخرى — هذه النقطة هى انه فى تساميه الفذ ، فى تجلياته ، فى تكشفه أمام الربوبية انما كان يرسم (رحمن) نفسه : معايشاته ، كلماته ، آلامه ، عقدته .
ولهذا وبفعل الرسم الأخاذ والطبيعى جدا والبسيط تألقت قصيدة (سلاطين العجم) كقصيدة تتقمص الانشداهات الصوفية . شأنها شأن قصائد اخرى للشاعر كخط ضبابى مشع فى الأقاصى ووهجه نبض قلبى منذهل فى الأرض . وربما يتساءل قارىء عن التجربة الواقعية فى القصيدة — علما بأن هذه القصيدة موصوفة بكونها صوتا خاصا ضاربا الى الصوفية — ان ذلك يتوضح فى الفائدة — ١ — حيث الضحك فى الخوف ، هو خوف يريد الانتهاء وهو شجاعة انتهت يوما ما وتريد أن تعيد نفســـــها . وكذلك الفائدة — ٤ — :

(أيها الوجه الذى سافر عنى

هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟)

فحتما ان هذا الوجه ليس الوجه الصمد ، ولا يمثل دعوة العشق الالهى مادام الشاعر يقول : (اننى أرفض أن أغدو شتيمة) على اعتبار ان المتصوف لا يرفض ان يكون شتيمة لانه يمثل لامبالاة كلية برأى الناس فيه .. وموقفه الوحيد ازاء الشتيمة هو الغفران ، غفران (الحلاج) للجماهير الســـاخطة وللموكل بقتله ، وكذلك الغفران الآخر الذى قال به (ابراهيم الخواص) فى (ترك الشكوى واخفاء أثر البلوى) .

وبعد أن تأكد لى ان طهمازى يطرق دربا جديدا فى اختياراته الشاعرية الكريمة ، واجهنى سؤال هو هل ان هناك حالة صوفية جديدة بدون خطيئة ؟ وهل نثق بطهمازى عندما يرى فى الفائدة

الجليلة ـــ ٦ ـــ أن الزنديق الذى يؤمن هو الذى يحمل أوزار الخطاة الاتقياء ، وهل ان العاشق المغرم بالسماء لا يسمح لنفسه ان يتنصل من خطيئاته ؟ وبعد .

فان رحمن شاعر حقيقى ليس شاعرا يتحمس ويخاطب ، لا يستغل مناسبة ولا ينخرط فى الشعر تحت شعار ، شاعر يحمل الدفء بحمل الغور ، يحمل البعد ، يحمل الضوء ، والريح والصمت ، والعجز والحنين ، وحكايات المتأثر فيعطى صورا جديدة ، خصبة تأنف أن تكون عادية أو مصنوعة أو مكررة وتأنف أيضا أن تكون مفتعلة دعية .

وطهمازى فى رؤياه لا يستسلم للرؤيا الفائقة (الرؤيا الأصلية والنسخة القديمة الأولى) انه سالك مبتدىء لا يعيش حـــالة الوجد المطلقة ، فحالة التجلى والانجذاب الكامل حـــالة لا تلجأ للتوضيح . واللغة نفسها مرتبطة بسندها الحقيقى بأرضيتها ، لذلك تعجز عن تصوير رؤيا كاملة الانشداد للغائب . من حيث ان اللغة مفردات تمتلك سمة الحضور فى أحضان الاشياء ، وكما يقول (خليل حاوى) : (فاللغة بنت الواقع ، والغرائز مرتبطة بأساس هذا الواقع لانها اساس الحياة . ولهذا فان اللغة تعبر بكفاءة عما انبثقت عنه ، وتعجز عن التعبير عما هو فائق بجماله وخيره . ومن هنا نعرف لماذا كان يرتبط كل عظيم بالانسان والأرض والواقع بكل تناقضاته . ان كل تعبير عن الرؤيا الفائقة لابد ان يدخل عليها التزوير) .

ولهذا نزكى طهمازى من التزوير لانه يستسلم عند كتابة الشعر الى انخطافات الانفعال الصوفى دون أن يكون متصوفا أصيلا ، وهذا ما أراده هو .



الشـــاعر والثـورة

يستحيل الحديث عن الشاعر الثورى دون المرور بالتجربة الثورية لهذا الشاعر . فالشاعر الثورى فى حقيقته ليس الشاعر الذى يكتب أو يتحدث عن الثورة ، بل هو الشاعر الذى يعيش التجربة الثورية فى حضـــــور دائم وحار فى ميدان المجابهات . والتجربة الثورية عند الشاعر الثورى هى تجربة حياتية عامرة بالحب والتضحية ، فيما لو وعينا ان الحب الحقيقى هو نفســـــه الاستعداد الشامل للتضحية لأن الحب هو (ان نخرج أولا من نطاق أنفسنا) على حد تفسير (أراجون) . وشاعر التجربة الثورية هو محب متصوف كبير يعيش تخليا سخيا عن ذاته ليحل فى الثورة وتحل فيه .

وفى علاقة الشاعر بالثورة حيث تشـــــيد التجربة الثورية لا يتعامل الشاعر مع الثورة تعاملا خارجيا أو شعاريا . اى أنه لا يلتصق التصاقا اعتباطيا مصنوعا بالثورة بل انه يحقق الاندغام الجدلى بروحية الثورة وحركتها ، هذا الاندغام المجانى ، التلقائى المتفاعل ، المتبادل التاثير .

وبذلك تترتب التزامات عديدة ، مبدئية ، ايمانية ، اخلاقية ، علي الشاعر ، فمهمة الامتزاج بالثورة والتعبير عن الذات من خلالها

ـى هروب من ذاتية الشخصية وحلول فى روح ومنطق الثورة . لا تعنى المشاركة فى المقاتلة الثورية اى اداء عملية أو بضع عمليات قتالية ــ بشكل أو بآخر ــ فى الجبل أو فى الغابة أو فى السجن . بل ان الامتزاج يعنى التوسع مع سعة الثورة ، والتجذر معها فى العمق الداخل فى تربة الحقيقة فى اشتباك (الزمكان) .

الثورة فى سعتها وشمولها وجذريتها هى التعبير الثورى ، فى المعمل ، والحقل ، والسجن ، والمعركة ، فى السلم ، او الحرب ، فى الحوار او فى لعلعة الرصاص . وبذلك فالشاعر فى تجربته الثورية يشرب من روح الثورة ويتكلم بمنطقها فى البيت أو فى المدرسة أو فى الساحة والشارع . انه يتطابق مع دوره الثورى . ويربط صورته بجوهره بصدق . معنى ذلك انه يصنع نفسه فى المواقف المنتظمة التى يربطها معنى الثورة التى اختارها . فالثورى هو ثورى سلوكا وممارسة وعلاقة وفعالية . وبذلك فهو مشروع متكامل يبنى تجدده ويتحقق فى المواقف الملتزمة . وبذلك فان بضعة أيام أو شهور يتحدث فيها الشاعر عن الثورة أو يشترك فيها فعليا فى بعض عمليات الثورة الجزئية لا تكفى حتى ينال الشاعر الصفة الثورية ، بل ان الشـــــاعر هو (اللوغور) و (الذات العارفة) و (المجتمع) و (الكون) فى حضور التأريخ . والثورة هى ديالكتيك التاريخ .

ومن هنا فان الشاعر يعالج العذاب بالحب ومن أجل الحب كما انه يعالج حبه بالعذاب . ان تعذيب (سوسه) لنفســـــه ، وتعذيب (ديوجين) لذاته ، وتعذيب الصوفيين الكبار لاجسادهم هو المدخل الأول لعالم الشعر الحقيقى . فالشاعر الثورى لابد أن يتعرض للعذاب . أو بالأصح للتعذيب الخارجى ، تعذيب القوى المعادية لحرية الشاعر ولصوت الشاعر . كيف يصمد اذن هذا

الشاعر ؟ كيف يقوى على تحمل العذاب دون أن ينتكس ؟ انه منذ البدء يتمرن على تعريض نفسه للعذاب ، حتى لا يتفاجأ بقســوة تعذيب أعداء الكلمة ـ الانسان .

الشاعر يجوع ، يدمى ، وتثقب قدميه الأشواك ، فيعرف طعم البؤس ، حتى يرفض البؤس ، ويعرف ضراوة التعذيب حتى يرهص بالسلم ، وفى نفس الوقت يميت حجيرات جلده حتى اذا الهبته السياط يظل فقط يصوغ الكلمة الشعرية دون أن ينشغل بتحسس الأوجاع .

وبذلك تأتى كلمة الشاعر : حقيقية ، مضيئة ، خارقة ، لأنها كلمة لا تخرج من الفم ، ليست صوتا تصدره الحنجرة بل هى خروج الروح الداخلية ، أى الداخل الانسانى الفردى يكشف نفســه فتكون الكلمات أدوات تعبير غير معزولة عن مصدرها أنها ـ أى الكلمات ـ تجاهد حتى لا يكون هناك حاجز بين الداخل التجربة ، الحب ، التشوف ، وبينها .

ان الوله بالثورة هو حب للانسان ، وللأشجار ، للحيوان ، للمطر ، للعالم كله . وهذا الحب يعيشه الشاعر بكل امتلاء ، أنه ـ أى الشاعر ـ يتعقل الثورة ويعيها ويدرك ضرورتها الى ذروة الادراك والعاطفة المشبوبة وفيما بعد ذلك تتحرك أفكاره وعواطفه بدفق لا تحده قيود أو ضوابط عقلية . ان العقل والعاطفة والحدس تصبح كلا كاملا وتقذفا ضد هوس العالم وشرور العالم وغباء قادة العالم المنسحق .

وعدم حضور الضوابط العقلية لا يعنى ان الشاعر لا يفكر بل بالعكس ان الفكر يبلغ ذروة الصفاء وتزاح الاسيجة الجسدية للشاعر وللاشياء حتي يتم التداخل بين الفكر وبين روح الاشياء ..

هنا يبدع الشاعر وهنا تكون قدرته المميزة ، انه يفكر دون تدخل عقلانيته في لحظة الخلق الشـــــعرى . انه فاقد لكل الاهتمامات الحسبة لان هذه الاهتمامات انتقلت من انطباعات حسية ومدركات الى لغة خاصة ومنطق خاص يجول فى ذات الشاعر دونما مراقبة أو تحديدات . ان الشاعر اذ بريد ان يتكلم عن قضية عادلة ، فانه تشبع بوعى عدالتها ، قبل الخلق الشعرى وفى فترة التمهيد . ولكن ابان عملية الخلق البشرى يختفى وعى القضية وتعقلها لان منطقا جديدا هو الذى يتحكم حينئذ ويشغل مساحة التكوين الذاتى للشاعر . وعندما يهتم الشاعر بوجه فتاة شقراء ، يصطفيه من بين كل الوجوه ، فان هذا الوجه يحاصر حسه فى فترات اختمار أساسية ولكن فى لحظة الخلق الشعرى ينسى الشاعر الصورة العيانية للوجه ، لان الوجه لايحلم به الشاعر هذه اللحظة بل ان الوجه يدخل كرمز ينطلق ضمن منطقه الخاص فالعيانى والمحسوس يتلاشى ماديا ليتحول الى طيف ومن ثم الى رمز ، وبين الرمز والأصل تكون المفارقة كبيرة جدا ويكون الشاعر مشبعا بالرؤى .. هل من شاعر يستطيع القول انه فترة التولد الشعرى قادر على رصد (الموضوع) ؟ يتذكر بالدقة ملامح الوجه الحبيب أو الشجرة أو المنزل أو المهاجرين مثلا ؟ بالأكيد لا . ذلك قد يكون قبل البدء بتوليد القصيدة أو بعدها أما ساعة الميلاد والصيرورة، فان الكلمات والرموز وروح القصيدة كلها سوف تكون ذات سيطرة كلية . ولهذا فان (بريتون) قد توصل الى جانب كبير من الحقيقة عندما تحدث عن (التعبير بالاندفاع البديهى ، السيكولوجى ، عن عمل الفكر الأصيل ، وبأنها ــ اى السوريالية ــ ما يمليه الفكر بمعزل عن كل اهتمام جمالى أو اخلاقى) الشاعر الثورى اذن لا يمارس الحضور الشخصى أثناء انشاء الشعر. انه سماح مطلق لاعماقه فى أن تتحدث . انه تجرد من الاهتمام ، من الصنعة، من الارادة الموقوتة . أن القصيدة هى الواحد بعد التسع والتسعين من المائة ، حيث تكون

التسـع والتسعون كلها المعايشـــة والتجربة والاخلاص والتثقف والمجابهة غير الملتبســـة وحضور العقل النشيط ، فيأتى الواحد هذا قصيدة قائمة بغياب العقل المباشر .

ولما كان الشــاعر العربى الثورى غير موجود خارج اطار الثورة العربية ، بل يحيا داخلها ويتنفس من منطق حركتها ، فان رؤية الشاعر وآفاقه تكون متسعة ومتنورة ، فبهموم الثورة العربية واستلهامها الطريق من هذه الهموم ، وبجدل الثورة وديمومتها تكون لغة الشاعر متجذرة فى قلب الاشياء الحقيقية .

ان الثورة العربية بحاجة الى الشاعر والشعر . فحيث لا يكون ثمة خيار بين الحياة الجدية وبين الموت ، يكون الشاعر قد قرر سلفا النضال ضد الموت والثورة بذلك هى حياته . وهى قانونه الذى يتجاوز به القيم الساكنة والمصطلحات الفارغة وشـــكلية العلاقات ، وينبذ به التحجر والانغلاق والرسوم الراسخة ومع تنامى الثورة العربية بدأ الشـــعر الثورى يتنامى أيضا . ولكن الثورة لا تبحث عن قصائد من أجلها فحســـب ، ان الثورة بحاجة الى الشعراء الثوريين . وواقعيا لا نجد التناســب بين الثورة فى احتياجها للشعراء الثوريين وبين العدد المحدود من شعراء الثورة الذين لا يجدون معناهم الا فى الثورة . ان الشعراء الثوريين العرب لايزالون قلة . وكثيرون أولئك الذين يقدمون شعرا ثوريا لكنهم عمليا يعيشون خارج الثورة . وكجزء من مهمة الشاعر فى أن يقدم عطاء شعريا ثوريا حقيقيا .لابد أن يلج الشعراء عالم الثورة ..

وهذا الولوج نفسه هو قصيدة حياتية صادقة . ولا يمكن اختزال ولوج عالم الثورة الى معان محدودة والى مجموعة مطـالبات أو تعيينات ضيقة ، بل يجب ابقاؤه فى حدوده الممتدة المخصوصية ، الدائمة التوهج حتى يظل الشاعر مستغرقا فى حبه الكبير كرائد ومكتشف ومقاتل ومتأمل وبان عبقرى . وفى تجربة الشاعر الثورى تجربة المعرفة المتوالدة ، والتعرف المباشـــر بالاشيـاء ، ونضوج التداخل الكلى بين (الفكر) و (الحس) و (الحدوس) ، تكون سلبيات الشاعر نفســه جزءا من قدرته الفائقة . وسوف تتبرر للشاعر كل الانكسارات التى تحملها التجربة وتحررها من سقطتها لانها حينذاك تتحول الى تعبير عن صعود التجربة وفى الصعود لابد أن يكون للأقدام تقدمها وتأخرها .

وشـــعراؤنا يتفاوتون فى مدى تواصـــلهم مع الثورة ، فالجواهرى والبياتى عبد الوهاب وسعدى يوسف والبريكان وبلند الحيدرى وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر وسامى مهدى وفاضل العزاوى وكاظم السماوى وعبد الرزاق عبد الواحد ولميعة عباس عمارة(١٣) مع شعراء عراقيين آخرين عديدين لا يتشـــابهون فى مواقفهم . انهم متصلون بالثورة ، ويرفدونها شعرا . ولكن مع ذلك تظل الفروق قائمة بين تواصل كل شاعر وآخر مع الثورة . ومدى استمرار وحدة هذا التواصل . والانغمار فى عالم الثورة يقدم بلاشك نتائج اخرى اكثر رحابة ومعايشة ، مما ينقل الشعراء

---

(١٣) التتابع فى ورود لا صلة له اطلاقا باهمية كل شاعر وتقييمه الخاص .

الى مستويات جدبدة تتعادل فيها الكلمة الشعرية والحربة الخالصة .

ان أمام الشاعر العراقي لكي يكون شاعرا ثوريا تسعا وتسعين خطوة من طريق المائة خطوة حتى يصبح هو نفسه مشروعا ثوريا شاعرا . وذلك ليس تحديدا خاصا يتعلق بالشاعر الثورى فى العراق ، بل هو متعلق أساسا بالشاعر الحقيقى نفسه فى العالم كله .

فالشاعر دائما هو البداية ، ومتى ما اعتقد الشاعر نفسه بذلك فحينذاك يكون فعلا الشاعر الصادق . ان الشاعر ، بحكم هذا الطرح المحدد ، يبقى خارج سور التزكيات والاهتمامات الزائدة والاعلانات ، لأنه يدرك انه الكلمة التى يناضل من اجل أن تكون (هى) (هو) و (هو) و (هى) . وذلك نفسه سر الثورة الأول .



القسم الثانی



لمن يكتب الأديب ؟

فليخرج هذا الذى فى أعماقك أيها الانسان ، ولنبارك كلمات آتت غرسها ، وليتوهج حرف الشمس مبددا هياكل الظلمة ، ابذانا بأن الشمس خالدة خلود العقل والحلم والحقيقة !

لمن يكتب الأديب ؟ سؤال يقف على مفترق طريقين ، ويسير الأدباء حاملين كتبهم مطأطئين رؤوسهم مرددين همسا متقطعا وهمهمة غامضة ، فى صفين ، ويلتفت الواحد منهم باحثا عن صدى أو جواب وتلتهمه الفجوة الأزلية ، ويضيع فى لجج العدم اللاغبة بعناد مهددة كل شىء بالفجيعة والانتهاء .

هذا القول الذى لابد من ترديده عندما تطفى النظرة التأريخية ذات الشمولية الوجودية الناهضة لخناق اللحظة والنابذة لعاطفية الفكر هو الذى لابد منه لايجاد وسط شرعى للأدب حتى لا يظل معزولا مقصوص التاريخ مقطوع الابوة .

ولما كان الأديب انسانا قبل كلشىء فالذى لاشك فيه ان تلك الانسانية تخلع صفتها وتجعل الأدب منطلقا تعبر عليه كل ما تضطرم به أحشاء ذلك الانسان من أفكار ورؤى وتصرفات وأحلام ، وبذا لابد أن يحمل هذا الأدب مضامين انسانية غايتها ايصال الصرخة الانسانية على أوتار تدفق شحناتها حيوية الحياة وحركتها

اللولبية المتصاعدة . والأدب الذى يؤكد على القيم الجمـــــالية ويستهدف الاشـــراقة فى الحرف والكلمات ووميض العبارة دون تضمين ذلك معنى من معانى الحرية والوجود وجدارة الحياة هو نفسه أدب انسانى يصطلح الانسان — على تقييمه وتقدير جوانب الاضاءة واللونية الجمالية المحببة فيه ، ولذا فهو انسانى لان الجمال بحد ذاته لا معنى له ولا وجود فى ذاته ، انما معناه بتحسس العقل الانسانى المدرك وحسه اليقظ له ، فالجمال معنى معطى من الخارج للشىء الجميل ذاته ، لا ان يكون الجمال حقيقة معزولة عن ادراكنا ووعينا وتذوقنا .

ولما كان الجمال ادراكا ذوقيا انسانيا ، فهو اذن مصطلح نمنه الحظيرة الانسانية ورعته وطورته ، لذا فهو وان ترعرع ضمن أجواء أدبية كفرت بالانسان وأمله ورؤاه ، فانه يحمل ملامح انسانية وان كانت باهتة بالقياس الى غائيتها وجدواها ، انها ملامح الارتياح الوقتى الذى لن يسهم بأى جهد فى محاولات التدشين الانسانى المستمرة فى هذا الحقل الأعظم — الكون — .

وموضوعنا لمن يكتب الأديب هو موضـــوع أكد على البديهة الأولى ألا وهى أن الأدب للانسان ، مهما عقدت الانزلاقات والهفوات والالتماسات الغيبية والطوبائية والقلقة واللاهادفة تلك الموضوعة ولما كان الانسان تسمية قد تتخذ تجريديا المعنى الوضعى للانسان بغض النظر عن طبقته وميوله وأهوائه ، فاننا لابد ان نختصر ذلك ونوضـــــح السؤال الذى نوقش مرارا ، أيكتب الأدب للعامة أم للخاصـــــة ؟

ولقد تتبعت فى يوم ما مناظرة مهذبة وممتعة بين عميد الأدب العربى — طه حسين — وبين — رئيف خورى — وتدخل آخرون

وادلى كل بدلوه ومع ذلك تظل المشكلة كما كانت حامية الوطيس تحتاج الى الرأى الحصيف والقول الصادق الموجه .

الا أن الذى يؤلم المرء حقا هو اقحـــــام ــ الخاصـــــة ــ و ــ العامة ــ فى أدب الانسان وكأن ذلك التقسيم الطبقى ولد تفاوتا فى الأزياء والحق الأدب بهذه الأزياء ، ان الأدب هو أدب الانسان ، الانسان الذى أدرك أن واقعه ليس بدرجة توفر له مجالات من النمو والحرية والسلام فلابد من تغييره وتشييده على أسس جديدة رائعة لا تسلب الانسان كرامته واستقلاله .

والأدب هنا وكما هو مؤكد ليس الا عـــطاء ذاتيـــا تجود به وتتفتق عنه القوى الكامنة فى أعماق الأديب ، ولا مبرر للاستعجال واصدار حكم قاطع يتهم تلك المعطية المفهومة بالضيق وقصر النظر واقليمية الذات ، ان الأدب فى البدء واحتكاما الى مصدره ومنبعه هو منح وبذل ذاتى متدفق ، هذا أولا ، أما ثانيا فهو وكما يجب علينا التأمين على ذلك ينبغى أن يكون مكتوبا لكل من يقرأ ، وهذا ما أوضحه سارتر بقوله : ــ الأدب هو صورة القارىء ــ والمهم ان النتاج المكتوب قد حقق غايته بايجاد تفاهم وترابط وتفاعل سلبا كان أو ايجابا ، مؤيدا كان أو معارضـــــا ، بين الأديب وجمهور القراء .

وقد يتفق كثيرا ان نرى بعض الأدباء لا ينعمون الا بتفهم جماعة معينة لموجوداتهم الأدبية ، لذا فليس من الصالح أبدا المجازفة بالقاء كلام مبتور على عواهنه ، كأن يقال مثلا : ــ هذا أدب فاشل لانه سجين الغموض والابهام والرمزية والايحاء الذى لا يدركه الا قلة قليلة تتعاطف مع الأديب ، انه أدب الأديب الذى باع نفسه لاتباع معدودين خائنا الناس الآخرين ــ

ان الأديب هنا لا يكتب بضمير الغير ولا بوحى الغير ولا بمشاعر هاجتها عواطف سواه ؛ انما يكتب بضميره ووحيه وفى حدود تجربته على أبعادها وغناها وفقرها وخصبها وعقمها ، لذا فان الذين وحدهم يعيشون نفس التجربة وبحدود بصيرية وبمستوى رؤياه هم الذين يحسون بتعاطف وجدانى وتفهم أصيل لما يكتبه ذلك الأديب . ان من المؤكد أن تفهم كل الناس للعطاء الأدبى ذلك هو الشىء الأفضل أما اقتصار ذلك على أنفار أو جماعة فهذا مالا نستطيع بأية حال اعطاءه الحبور والرضا التام ، لكن المسألة تبقى رهينة بالزمن ، فالفن الجديد المبدع والأدب الرائع الحى قد لا يجد بالسرعة الممكنة جمهوره المتذوق ، ولكن الزمن كفيل بازالة اللاتوافق هذا بتعاظم قوى الوعى النشيطة المتبعة بايمان واخلاص لكل تجربة رائدة صامدة قوامها الايمان بقابلية الانسان على سحق الفساد اذن ان جمهور كل أديب ليس بالأمر الذى على ضوئه نطلق أحكامنا وحسبما هو مفهوم ان القصص التجارية الرخيصة التى تعنى بقضايا الجنس قد تكون أكثر انتشارا من القصص الجادة أو فنون الأدب الحديثة الأخرى .

اننا ولحد الآن لم نؤكد على الشىء الحاسم والأساسى فى تلك القضية والشىء هذا هو المحتوى الذى يعطى للأدب قالبه ولقبه وجدارته ، فالأدب الذى يتدرب الشيطان فى ثنايا كلماته وتجاويف حروفه ، الأدب الذى يعمق الظلامية والعبودية والتلاشى ، الأدب الذى يجرد الانسان من سلاحه وايمانه بغده وخبره ، الأدب الذى يعزز جبروت الطغيان ، والأدب الذى ينبذ المحروم والمعوز والمظلوم

والطعين بمدى الغدر واللصوصية والوحشـــية فهذا مهما ازدحم باللونيات الجمالية ومهما رصعته اشكال ساطعة بهية ، انما هو محكوم عليه باللعنة والحجر والموت ، لانه أدب ملوث وجائر جعل من نفسه حرابا تمزق عقل الانسان وأحاسيسه وادب كهذا مرفوض أصلا ، ان أعجبتنا بعض سجاياه ، فالتاريخ يعلن غروبه السريع لتبتلعه مقبرة التفاهة .

ان الأدب الحقيقى هو الذى تنجده اشراقة الانسان فيظل فى اطلالته فياضا بالنور والروعة والسحر والنماء ، يلتحم مع الانسان فى قضاياه ، فى بؤسه وضياعه وقلقه وانسحاقه واغترابه ومنفاه ، ليعلن الخلاص ويسهم فى المعركة مرددا أنشودة الخلاص وهنا فقط نجد ضالتنا فى البحث عن أخلاقية حديثه جديرة بالعصر والمدنية وطبيعة اليوم .

والانسان هنا انسان ، انسان التاريخ ، الانسان على مدى الأجيال الانسان الذى كتب عنه سوفوكليس وهيرودوت وبيركليس وفيدياس ، انسان الأديان والحكماء وهذا الانسان لا تشده أرض وان كانت أرضه ولا تضيق أبعاد رؤيته حدود وأسيجة اجتماعية ، رأى انسانه اليومى فى العمل والكسل والرغبة والاخفاق والحرب والسلم ، فزاد غناه غنى ، وكتب مستفيدا من هذا لكن كتابته لم تمت لأنها لم تشد حيانها بحياة الانسان اليومى . والانســــــان الآخر وجوديا هو انسان عصره ، بنكبته وتعاسته وحلمه وبحثه وعلمه وجهله .

لذا فالأدب عندما يكتب عن الانسان ـ الانسان الحياة ـ أو ـ الانسان العصر ـ فهو أدب رقى صادق ، وان لم يحض تماما فى صلب الأمور فهو على الأقل لم يكفر بالناس ولا بالخلق ولا بالامانة، وان لم يردم مستنقعا فعلى الأقل لم يفتح مستنقعا .

ان ـ لمن يكتب الأدب ـ يجد الجـــواب فى التزام الأدب للانسان فى الدفاع عن الانسان فى الا يقتل ولا تســـلب حريته ولا يموت جوعا وكم من الموضوعات تشغل بال الانسان الحديث .. وكم من القضايا تؤججها الأساليب التعسفية والخاطئة والخانقة فى تلك القضايا يلعب الأدب دوره ترفده كل القيم الفنية والجمـالية والخلقية ليتمجد الانسان وتخفق رايته .

أخلاقيـــة الـروائى

يوجد خط فاصل حتى يعزل كل ما هو رئيسى أصيل متميز عن كل ما هو جزئى متغير ، وعند هذا الخط الحقيقى الفاصل يجب أن يقف كل فيلسوف وأخلاقى وروائى ، وعمق هذا الخط الفاصل يتأتى أساسا من القانون الموضوعى الذى يلم شعث العالم وينفى عنه تهمة الانفراط واللامفهومية والانتفاء النظامى .

ومن هذا الخط وحســـب المفـــاهيم الفيزيائية والفلكية والسوسيولوجية عبر تحقق عقلى مدرك استطاع ولحد كبير التوصل الى تدارك مسألة الفهم الواعى الواثق للعالم بشـــجاعة جادة انسانية .

والروائى كانسان يقدم فصولا حياتية ضخمة تضم فى دفاتها تجارب بشرية عديدة ، ظل خاضعا لعين رائية مراقبة بوعى كاشف ناقد ، وهذه العين التى تطلق السنة النقاد تجعل الروائى وبصورة جزمية لا مناص منها فى أحد سفين : فاما ان يكون الروائى مهرجا ولاعب سيرك من تلك أو أن يكون مزاملا التزاميا للمسئولية بشرف وحرية . والمسئولية هنا التى تنبعث من الاعماق كاختيار نقى خصب أبعد ما تكون عن الانفعالية والطوارئية والادعاء المؤقت ، انما هى وبحكم مفهومها الوجداني اقرار وجداني لن يكون للضمير الانسانى

بدون حياة أو وجه واضح ، وتأكيدا اضافيا لذلك لا تكون المسئولية تعمية أو مغالطة او تكتيكا أو كسب جولة ، لذا فالأنظار المسلطة على الروائى انظار جمهور وكلهم ناقدون متفهمــــون ينظـــــرون للشخصيات والحدث والحبكة بذكاء لا تغيب عن رؤيته شاردة أو واردة .

ان ــ اخلاقية الروائى ــ كموضوع تندد بالاعتياد الغبى على اطلاق صفة العظمة على هذا الروائى أو ذلك ، علينا أن نحاذر تماما وبكل يقظة من القول بأن هذا روائى عظيم .. أو فلنقل ذلك بشرط أن لا تكون العبارة المؤكدة والواصفة لعظمة الروائى بذات أهمية ، ــ فنابليون ــ كان عظيمــــا ولكنه لم يكن أخلاقيا ، و ــ لوركا ــ كان شهيدا مضحيا أخلاقيا ، وبين القولين تنجذب القوى الخيرة المحبة لأمل الانسان فى غد لا لؤم فيه الى ــ لوركا ــ بطل عاطفة ووعى واعجاب دون أن تنسى أن نابليون نفسه كان عظيما ..

العظمة عند الناس وحسبما هو متعارف عليه ، نعت للذى يقوم بكل خارق وعجيب وعظيم أو شبه مستحيل ، والبشرية ان أجلت العظماء فليس معنى ذلك انها تخلد واضعة نفسها بيد عظماء لا أخلاقية لهم ، ان عظمة ــ ميشى ــ ، عظمـــــة ــ هتلر ــ و ــ موسولينى ــ غير منفية اطلاقا ولا ينكرها أحد ، ولكن مع ذلك هل ان تلك العظمة قدمت شـــــيئا .. نعم .. قدمت عذابا للبشرية أغرقت الناس فى محيطات دم .

اننا نبحث عن الاخلاقى أولا وبعد ذلك تأتى العظمة ، فالعظمة المجردة والمعزولة عن الاخلاق والشهامة الانسانية هى فقاعة فى حساب التاريخ .

طبعا هذه المقدمة كانت ضرورية ، لتوضيح الخط الفاصـــل الذى أكدنا عليه فى البدء وهذا الخط بقدر ما يكون فى الحروب

خط نار فانه اكثر من ذلك لدى المجاهدين فى طرقات هذه الحياة الوعرة المعقدة ، فالوضع الانسانى الحالى والشاذ والغريب يظهر المسألة بشكلها الحاد الذى لا يحتمل المزاح ، ففى أعماق كل مجاهد أخلاقية موجبة ، وكل أخلاقى يدين بالولاء للانسان هو مجاهد ، ولذا يجب ان يوضع الروائيون وعلى هذا الاســـــاس فى بودقة التشخيص للتأكد من ختم هوياتهم بصدق لا يداخله رياء أو كذب أو اعجاب عاطفى مؤقت ، اننا قد نغرم برواية لـــ ـــ ميشـــــال زيفاجو ـــ ولكننا نخجل كثيرا ان نقول ذلك . فالروائى ليس ذلك الشخص الذى يقدم لنا بناء قصصيا مدهشا ، وليس هو من يجيد الاثارة والفن الدرامى والتسلسل الروائى الآخاذ ، ان الحياة بحد ذاتها دراما هائلة تمتزج فيها التراجيديا بكل ماهو كوميدى ساخر ، والمغامرة التى تنشق عنها الحياة لأكثر مما يستطيع روائى أن يتوصل الى اعادتها بتكرار مكتوب ، لذا فقد دخل فى البديهيات التى يحفل بها النقد أمر اعتبار الروائى ليس ناسخا او ناقلا امينا لمواقف طولية أو عرضية للحياة ، ان الروائى هو من يقدم نسيجا حياتيا ضخما محشودا بالمواقف والاشكال والمشاريع والآراء والأشخاص والناس وكل ذلك مارا عبر الروائى ، ان رواية الروائى هى ـــ الحياة عبر تجربة ووعى وهندسة الروائى ـــ لذا فلابد من ظهور جديد ، فى ذلك ، والجديد هو الذى يجعل من ذلك الروائى ذا شأن .

ان ـــ أميل زولا ـــ روائى بارع ، هذا مما لا شـــك فيه ، و ـــ دستويفسكى ـــ روائى كبير ولكن من الانصاف ان نقول : ان ـــ أميل زولا ـــ لا يقاس اطلاقا بدستويفسكى وعندما أطلق هذا الحكم فليس ذلك الا اعتمادا على استغلال الاخلاقية كمفهوم لابد من ادخاله فى حالات النقد وضـــــبط الاقيسة ، لقد كانت عظمة دستويفسكى فى أخلاقيته ، لقد كان هائلا بحيث عجت رواياته بأشخاص وسحنات لها كوامن ومظاهر اخلاقية حادة تميز هذا عن ذاك ، واذا بروايات دستويفسكى مشحونة بدراسات أخلاقية معبرة

ملحوظة بشـــكل لا لبس فيه ، لقد كانت الروعة الدستويفسكية تنجذب مشددة بين ــ الصوفية ــ الروحانية العجيبة وبين الامتلاء بالانطباعية والتأثر الاجتماعى الملم بالمجتمع والأفراد . وهذا مع ان ــ زولاــ الذى قطع أشواطا حسنة فى مضمار ــ الواقعية ــ حتى كاد أن يكون من روادها الكبار لم بقدم مضـــــامين أخلاقية بالصورة التى يجب أن تكون فى رواياته ، لذا تعثرت بعض رواياته فى تسكعات ــ الجنس ــ و ــ البوليسية ــ و ــ المغامرة ــ ، لقد كان دســـــــتويفسكى أخلاقيا من طراز أول ، وعــــبر وعيه ــ الخاص ــ وتجربته الخاصة ظهرت نتاجاته الروائية الخارقة ، ان ــ دستويفسكى وتولستوى ــ كعملاقين فى سوح الأدب والفن الروائى لم ينعزل العطــــــاء الروائى عندهما أبدا عن ــ ارادة التغيير ــ و ــ ارادة التدخل ــ فى الشئون الانسية ، ومن هنا كانت أخلاقيتهما جديرة بالاجـــــلال ، لقد كانا من المهارة والذكاء والامكانية بحيث استطاعا أن يخدعا القارىء بأن الرواية عندهما تنساق بدفق عفوى وطبيعة انسيابية تلقائية دون ان يتدخلا ، ولكنهما فى الوقت نفسه وفى الحقيقة كانا يرسمان مشروعا أخلاقيا عبر ذلك بدون قسر أو حشو أو افتعال .

وبقدر ما تكون الاخـــلاقية طموحا لتعديل الواقع وتطويره تحوى الرواية قسوة تصفع كل من يحتضن الخطيئة مجتمعا كان أو فردا ، ان ــ عشيق الليدى تشاترلى ــ لم تكن رواية فى الأدب المكشوف ولا تمثل اعلانا جنسيا صارخا ، وليســـــــت أبدا رواية لا أخلاقية تستوجب الحظر والمنع ، انما كانت رواية ــ أخلاقية ــ جريئة ، وهذا معبار يغنى الاخلاق شكل نافع ، فالاخلاق التى تخضع لقيم أخلاقية ثابتة على ضوئها تتحدد الموازين وأحكام الثواب والعقاب ، هى أخلاق جامدة ، والاخلاق كبناء فوقانى يتغير ويتجدد بمباشرة أو بصورة غير مباشرة رهنا بالتحركات والتغيرات الناشئة فى الكيان الأســــــاسى . ومن هنا نقطة الاختلاف الجوهرية ،

و ـ لورنس ـ نفسه كان ـ واقعيا ـ فضح الواقع بدون ـ تستر ـ أخلاقى موهوم ، والضجة التى حدثت لم تكن الا غضبة حمقاء لا تبررها الا حقيقة واحدة هى انخذالية القيم العتيقة المتهرئة التى حاربت بها البرجوازية وقتا طويلا حتى بلت ..

اما الاهتمام بالعالم والاشتراك فى تحمل العبء المصيرى للانسان فهو الأخلاقية التى تمنح جلالا وهبة ورؤية عميقة للانسان ، وان مسالة الاسهام المستمر فى مقاومة السقطة والاندحارية والانتكاسة الورائية هى المسالة الوحيدة التى منها فحسب تنطلق قيمة كل روائى ومكانته ، كما وانها مقولة العصر التى لا مهرب منها . ومن هذا المنطلق ننظر باعزاز خاص لجوركى ـ وكازانتزاكى ـ وسارتر ـ فى دروب الحرية ـ و ـ نجيب محفوظ ـ روائى يمتاز بأخلاقية عالية فى عطائه الروائى الخصب ، وما كانت تصريحاته مؤخرا عن لا جدوى الرواية ومحاولة انصرافه عنها الى المقالة أو ما شابهها الا بادرة نرجو الا يعنيها ، فالاستمرارية فى بذل الطاقة الروائية المبدعة تأكيد واع لأخلاقية نجيب وعنونة بيضاء ناصعة لوجوده كفاعل يقدم فعاليات مساهمة ، فالرواية عالم كبير ولكن الروائى يتدخل فيها كقدر ، وما هذا القدر براصد محاسب بل منظم يعبىء القوى والشروط والبذور لانجاز تشكيلات فنية وتصميمات معقولة لعالم جديد شائق .

ان أخلاقية الروائى ماالسـحـ تتأتـ من حقيقة كون الواحد
منهما رائدا وجريئا وخلاق
والنكتة والسخرية فى ثنايا
يتضمن محتوى دراميا تثيره لغه ماسار
فى المكان الذى أغفلت خطوطه .

ان عصرنا اليوم أعقد العصور تشابكا وتضخما وصـــراعا واحتواء ، والروائى كساحر له مؤهلات مدهشة قد يكون شيطانا آسرا يقود القارىء عبر صنيع أدبى تسمو بارتباطها المؤمن بالانسان وبحثه عن بقعته المضاءة تحت شمس الخلق مغامرا خليعا أو يكون انسانا فنانا يقدم أشياءه بصدق وحب تدفعه فى ذلك غائية والعدالة والنمو الارادى الهادف ، هذا ومن نافلة القول أن نقول : ان أولئك الروائيين الذين ينغمسون فى دفقهم الذاتى الرومانسى المشحون بالكآبة والقلق والتثاقل والوقوع تحت ثقل — ما من شىء يستحق أن يعمل — و — الحياة فشل ذريع — هم روائيون آمنوا بأن الطريق مغلق وكل الذين بمضون بعيدا لابد ان تصفعهم الردة ، والنقطة التى يهربون منها يعودون لها كما يعود الفراش الى النور ليحترق ، انهم يقدمون التجربة ، وهذا شىء حسن والتجربة فيها صـــدق ومعاناة ونزاع والبشرية تقبل منهم ذلك لأنهم لم يزوروا دخائلهم ، وأولئك الذين لا يقدمون طعاما مسموما هم احتياطى غير مشكوك فيه للباحثين من الشمس التى لا تغيب ..

نظرات فى الأدب الوجـودى

لقد أضحت الحقائق التى أوصلت الانسان الى ما هو عليه حقائق عقيمة أو فى ذمة التخليد النظرى والتكرار المعجب بالمعطيات الفكرية ثمرة التحصـــــيلات التقديرية والاستقرائية الاستنتاجية . والمسألة التى تجد فيها المنطلقات والمذاهب الأدبية شكلها الاعلانى الواضح هى مسألة العلاقة بين (الذات) (والمطلق) تلك العلاقة التى كانت منذ البدء والى الأزل واقفة وراء كل دفع فكرى وتنور فلسفى وضخ أدبى . وعبر هذه المسألة يتضح اكثر فاكثر الشد والجذب بين الذات وبين طرفى المسألة (الوجود) و (اللاوجود) ومنذ (مالارميه) كادت الاشكال الأدبية أن تنفلت انفلاتا تهويميا مبهما متعاليا ضاربا عرض الجدار كل المشدات المحسوبة فى مكانية الوجود وزمانيته المتموضعة كبعد أساسى ومناء للحقيقة . ولم يكن هذا التعشـــــق المتصابى للمطلق الا اجلالا غيبيا مخدرا للعدمية واللاوجود وكانت النتيجة وقوع (ريلكه) و (رامبو) وطـــــائفة الرومانسيين الجدد ذوى الرمزية الخيالية فى شــــــراك الانخراط بعيدا عن الحياة فجاء تجديدهم اهمالا وجوديا لا يغتفر وزحافا اثيريا جذابا ولولا أن تكون شاعرية (رامبو) فى هذا المجال بهذا الشكل . لكان جديرا بنا أن نقول ان ذلك كله همهمة صوفية واحتلام غيبوبى لا يجد الاحترام الكافى فى ذهن الانسان المأزوم ولكن العذر انه كان شاعرا والشاعر مرادف وصنو للجمال !

والتيار الذى يعنى بالتمرد على الاحاسيس وتنشيط الرؤى بتفجير كل أوقاد الواقمبة والحياة جاء بعد تقديس العقل واعلائه فى المرحلة الأولى ثم انزاله تحت ضربات الاحاسيس والمشاعر والالتماس المباشر مع المجهول واللامحدود فى المرحلة الثانية وكان وعلى طريق آخر تيارا يوثق ارتباطاته ويحكمها بالوجود والمرئى والمحسوس والمدرك كنوافذ ووجوه للعالم القائم عالم الوجود وكان أن ظهر أدب الحياة كأدب لم تعطه الرمزية والسوريالية والدادائية كل المعنى وانما قد تغنيه فى غمار غايته القصوى لمعانقة الحياة وعلى اعتبار انها الشىء الوحيد الذى لابد منه والذى على صعيده تسمى كل الحقائق وتنشر وتذاع . وعبر هذا التيار تعرض صقيع الاطلاقية الى تصديع حاد ومتواتر لاينى يعمل بدون كلال لاحلال نسبية تشد الحقائق الى (الظرف) و (الموقف) و (الفترة) على اعتبار ان ذلك يسهل للانسان أمره ويجعل من الفكر والحقيقة مطواعا بيده دون أن يظل هو كعمر نسبى منته وتحت سيطرة وجبروت اطلاقية قائده ان الحقائق هى التى تحقق أرباح الانسان فى مسرح الطبيعة ولا يعنى هذا رصدا براجماتيا بل انه وفى مرحلته أمر ضرورى جدا من أجل تسخير واذلال كل الأفكار والعطاءات الذهنية بنسبية مقرونة بخير الانسان لصالحه فى انشاء غد قريب أفضل .

وخلال كل هذه المدركات كان لابد من تشخيص الشىء الجوهرى الذى يحمل فى حناياه الجواب الحدى الفاصل بين كل الفلسفات والأفكار المنظومة باقرار تام للوجود وهذا الشىء يتمثل بوضع اليد على محرك الوجود وقبطانه (الانسان) كذات وكمجموعة بشرية .

ومنذ القدم والعلاقة بين الذات والمجتمع تتخذ اشكالا وأطوارا متباينة وفى حملة تعرض الذات الى سعير الهجمات (الهيجلية)

ظهرت وجهات نظر متعددة تعلن اعتبار الذات هى البدء فى الوجود وعليها ولها تتوضح وتتحقق كل الحقائق والاستكشافات والنتائج . ومن كيركجارد ومارتن هيدجر ومارسل والذات تدعم وجودها فلسفيا فى صراع حاد ومرير مســـــتعينة بكل ما يعن لدعاة أحقيتها من مصطلحات ودين وتشكك والحاد بغية تخليصـــــها من العبودية المستدبمة عبودية المجتمع والكل . وكان أن ظهر الأدب الوجودى مبلورا الذات بصورة جديدة ناظرا للمقاييس والمثل والمفاهيم نظرة أخرى على ضــــوئها تتبدل كل القيم والأفكار واذا بكل (مقدس) و (لايطال) ينتقل الى مرحلة جديدة من الفحص والاختبار واثبات أو نفى المشروعية وهذا الأمر بقدر ما خلق فوضى قيمية ضاربة أطنابها كذلك ولد انتفاضات أدبية مهمة نمت معها التســـــاؤلات الفلسفية باطراد عجيب ما الانسان ؟ ما المصير ؟ لم الموت ؟ ولم الحياة اذن ؟ وكثير ليس الا غيضا من فيض من أسئلة عديدة تطوح بالذهن الانسانى فى مجالات شـــــاسعة وبعيدة الغور من الفكر والبحث والتنقيب النظرى عن المذهبية والجمود .

ونظرات بســـــيطة فى العلم الانطولوجى نلمح التأكد الكلى للذات جاء كرد فعل حاسم لذوبان الفرد فى خضم النظم السياسية والاقتصادية السريعة التبدل والسريعة العطب والانتقال . وبقدر ما ضاع الانسان تحت ظلال الفكر المطلق والعدمى جاءت تحديات جديدة ثاقبة ارتأت الابتداء منذ الجوهر والأس فرأت فى الانسان نقطة البدء فى الحكاية الوجودية وكذا نقطـــة الانتهاء وعلى هذا الأساس لابد من تفسير جديد للعلم والعالم والأدب والحقائق .

وعندما يريد الأدب الوجودى الولوج فى موضوعاته الصميمة يبرز بوضوح التضاد بشكل سافر بين الانسان (والذات — من الداخل) وبين كل ما هو خارج الذات فيجد الانسان أولا نفسه مقذوفا بالرغم منه فى جوف كون هائل ، القيم موضوعة دون أن

يتبدعها هو بل جاءته كمصاق لأسلافه كانت حاجة وأصبحت عليه ذات سيادة وهذا هو الوسط الوحيد الذى يترعرع فى ارجائه قلق حاد عنيف يعرض الذهن لارتجاجات ، القلق مجرد تقدم وارتداد أو مجرد ارهاصات نفسية تصلح أن تكون أوليات عصابية قد تبدد الطاقات العقلية فى شبزوفرينيا هادمة للشخصية والارادة أو فى نورستانيا نكده . كلا فهنا يكون القلق بشائر لارتعاشات دافعة خلاقة فى احضانها تتولد علامات واشارات لشىء جديد وهذا القلق يعطى لخلايا المخ خاصية جديدة ناقدة عن طريقها يأخذ الجـــدل الحياتى موضوعية جديدة مستقلة .. وكذلك يعطى للحواس تفتحا جديدا تتغير خطوط تمارســـــه ونقاط انفتاحه مع العالم . الأدب الوجودى عامة هنا يبرز هذه الحقيقة الجوهرية حقيقة النزاع بين الانسان والمجموع الخارجى وقد يظهر هذا النزاع تســــاؤليا أو تعارضا عاديا أو عداء وتبرما وسخطا أو تمردا كاسحا أو بالقاء أسئلة تحمل فى طياتها جوابا ذا محتوى فلسفى ودون جواب .. وهنا يؤكد الانسان أمرا لابد من تأكيده ألا وهو أنه حيوان ذكى ولو انه خاضع ككل كائن لا انسانى الى نفس القوى والمصير وهنا أيضا يظهر التمرد بشكل مكشوف مؤكدا أن فى الانسان رفضا لأشياء تقاتل الحرية باستمرار وما يتضح أكثر ان هذا التمرد فى الأدب الوجودى قد جاء أروع صورة توهجا ذاتيا خاطفا يهوى كنجم مذنب الى قعر الفقدان اللامتناهى وتتعين قيم الأدب الوجودى عند سارتر بشكل مثير ومحرك عندما يحد من ليبرالية التمرد باعطاء أدبه عنوانا حيا وذلك باقراره التام بالالتزام فجاء أدبه أدب التزام وأدب موقف وهذا ما أعاد لسارتر اشراقاته السابقة التى كادت ان تقضى عليها المعطيات غير الموفقة والمأخوذة بتأثير الفشل وانعدام الثقة . ان سارتر وكامو عملاقا الوجودية قد ابتدءا بنفس البداية وان اتخذ الاسلوب عند كليهما شكلا مميزا ووصلا الى فترة أخرى جديدة هى فترة (الحمى الذاتية) التى أججت الفكر بأساليب اللاايمان والبحث

اللامجدى وعبثية الحياة ولامعقوليتها ووقف كامو وقطع ســــارتر الشوط فقدم بذا تربة فريدة مدهشة هى تجربة الانسان الذى لم توقفه تفاهة المصير عن اعطاء معنى لانسانيته وتم هذا ضمن تسخير دائب نشط واع لكل المدارك والحواس وملكة التفكير وان لم يستطع تبديل شىء ما فعذره انه لم يقصر ولم يستسلم .

ان سارتر عندما كان يقول : (الانسان عاصفة ميتة) أو (الحياة خلو من المعنى) أو (العالم تشويش مغنى) انما بذلك اخضع فكره لاستلاب لئيم حذر منه فى الفترة التى أعقبت تلك المرحلة . لقد صرخت به جذوره وارتفعت عنده هلعية البرجوازية الصغيرة فظلت تجأر بين الخور والاعتداد بالارادة اللامبالية . وهذا الموت والعقم عند سارتر تحول الى تجربة فريدة بعد تعديل التجربة من خلال العمل والالتصاق الأمين بالحياة وحيويتها وعضويتها .

ان بعض الأخطاء التجريبية عند بعض المفكرين تتضخم بشكل فظيع فى غضون الانطوائية التى تلفهم وتعزلهم وجها لوجه أمام سوء الوضع الوجودى وهذه الاخطاء لن ولا تحل الا بتحريكها مع تيار الجماعية الذى يعطى المعنى للذى لا معنى له ويبدل المعايير التى تقيم الأعمال .

ان (روكانتان) عندما يعلن — ليس الغثيان داخلى اننى الشخص الذى داخل (الغثيان) انما يعلن بذلك الصيحة الأولى التى اضفت على الأدب الوجودى ملامحه الخاصة البارزة . وكامو نفسه تكاد لا تخرج أجواء شخوص قصصه ورواياته عن هذا المنطق الوجودى منطق انفرادية الانسان المبهمة واستعراض لا جدوائية جهوده على الأمد التاريخى . ان الشىء الوحيد الذى يميز كامو ويخلق بينه وبين سارتر جدارا فكريا فاصلا هو ان كامو لم يلتزم الالتزام

دون أن ينكره . بل انه يجعل من الأديب متنقلا حول الموضوعات ملتزما تارة ومبتعدا تارة أخرى لعله فى ذلك يستطيع تعديل وجهات نظره على تفاوت الزمن والمسافة ، لهذا فان العبثية فى تقديره قد استطاعت ان تحكم بكل بســـــاطة الجهود والقدرات والقابليات وعمليات القلب والتغيير ، انها لن تصل الى شىء ولن تبدل أى شىء . ان الأدب الوجودى أدب تحليلى مفسر قوته قابلية الانسان كحيوان ذكى يفكر باقتناع نفسه على الأقل مصورا فى اضفاء النسبية على الحقائق وأطعمته معطيات (فرويد) و (يونج) و (أدلر) عن العقل الباطن واللاوعى واللاشعور فجاء متكلما متسائلا بائسا متشائما متفائلا معلولا متمردا تسكره حمرة الأفق والخصوبة والرواء والشعاع ويخمده سوء المصـــير والعفن وقتامة العذاب انه أدب ذكى ولكنه لم يعط حوابا معقولا لعالم تحكمه اللامعقولية ان الانسان فى مسيرته يبحث عن اجابة صادقة مهما تكلفه من التضــــــحية بحيويات وأمجاد وهذه الاجابة الصادقة لن تأتى الا بتخطى مشكلة العذاب الاجتماعى أولا والعذاب المصيرى ثانيا واستطاع سارتر ان يتخطى الشق الأول بمزاوجته وجوديته مع دايلكتيكية علمية تأريخية تكاد تأخذ شكلا دوجماطيقيا يستحوذ على نمط تفكيره ووحيه وابداعه ونتاجه اما الشـــق الثانى فيبدو أنه قد غلب كامو وهدم ايجابيته بسرعة خاطفة . اما عند سارتر فالذى ننتظره ان المعركة ستأخذ شأنا مروعا .

ان الأدب الوجودى فى أوروبا عندما جاء كرد فعـــل وكتحد للتجمعات والتنظيمات التى كونتها الرأسمالية مذيبة للوجود الفردى الحر . انما جاء فى محله وكخطوة ضرورية ليسأل الانسان فيها نفسه : من أنا ؟ والى أين أسير ؟ .. وفى العالم العربى برز الأدب الوجودى والتقسيمات والمظالم ان (الحى اللاتينى) لسهيل أدريس وأقاصيص — الصمت والمطر — لحليم بركات و — المهزومون —

لهانى الراهب و ــ جيل القدر ــ و ــ ثائر محترف ــ ونتاج آخر لمطاع صفدى اضافة لعدد من القصص والانتاج الوجودى كل ذلك ليس الا بلورة للفردية والهوس والتحلل والاذابة اضافة لما يقابلها من ارادة وتمرد وتوثب وشجاعة دون ان يشد اجزاء ذلك النتاج وعى أصيل مدرك لشروط التاريخ وصــــيرورة التاريخ الاشــــياء وكينونتها وحياتها انها تفزات مبدعة لكنها مع ذلك ذات أهمية ملغاة لانها لم تصدر عن بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة تعتمد فى منحها وعطائها على نضوج فكرى مخصب تنشطه التجربة والعمل . ومع ذلك فقد تصلح ان تكون نقطة البدء وكأولبات لانتاج جدير بالانسان لالتحامه معه بحثا عن الغد حيث لا جوع ولا أسى ولا عذاب .

ان الأدب الوجودى يستطيع أن ينتقل الى مكانة أروع وأجدر بطريق واحد هو طريق التشبث بحرية الانسان بنبذ تام لكل سلبية وانتظـــــار ولا مبالاة فى ميدان الفكر والعمــــــل ان (الحرية) و (المسئولية) شيئان متلازمان يقرران الوجود الانسانى بأكمل أبعاده وعطاياه وعليهما وبهما فقط يستطيع الأدب الوجودى نفض كل مظاهر التمزق والضياع والهوس والتنافر .



هـــل أن التوزع أمر طبيعي ؟

بحكم كون الانســـــان مخلوقا يفهم جيدا ان له غدا لابد من التخطيط له والعمل على استيفاء شروط نشوئه لا بعفوية غير ملزمة وانما بتدبير واسهام يجب التأكيد على شيء جوهرى جدا يكون الفارق بين كون الانسان مغامرا طائشا أو كونه مغامرا واعيا ، وهذا الشيء قد نصطلح له اسم (الوجدان الواثق) وهذه الثقة كمفهوم مؤنسن ضمن نظامية واصلية أخلاقية ، تتعدى كل ذلك لتعطى من الانسان صورة صادقة غير ملوثة وليس فيها وخط تشـــويه او تحريف .

وهذه الثقة تتمثل في تماسك وتكاتف واتحاد تضامنى متين بين العقل والعاطفة والجسد تتمثل بشــــكل صـــــارم لا لبس فيه عند المقاتل الفدائى وعند الصــــوفيين الكبار وعند المشبع بضرورة الانتحار العاجل ، اذا أردنا تمثيل الثقة بشــــكل هرمى فقمته ما ذكرناه ولكن قاعدته ودرجات تســـــلسله من القمة الى القاعدة تفســـح المجال لاظهار نوعيات متباينة من مقدار التلاحم والتماســــك الداخلى .

ومن الممكن القول : ان نجاح الانسان ــ المفكر والأديب ــ يتمثل اســـــاسا بمقدار اصراره على تحويل ذاته من مجموعة

وحدات الى توحد واحدى متماسك . وهنا تبلور الشخصية نفسها بجلاء ، ولكن والسؤال عن اكبر خطر سرطانى يدمر الشخصبة والكينونة والمشروع التاريخى للانسان — فى أن يؤرخ عظمته — يدعونا للاجابة بدون تسوبف حتى نضع ايدبنا على هذا الخطر المرعب الذى يهدد كل المقاييس الاخلاقية والجمالية للانسان ، ان هذا الخطر هو (التوزع) .

فما هو المقصود بالتوزع يا ترى ؟ التوزع فى الواقع هو فقدان للجوهر ، والجوهر هو معنى الانسان ، فكما أن العناصـــر فى الطبيعة نشير اليها برموز كيمائية للتدليل عليها فكذلك لا يمكن فهم الانسان الا بنجوهره غير الغشاش ، وهنا يكون الجوهر رمزا فعليا صائبا يعنون الانسان ، وبذا فالتوزع هو فقدان الانسان لهويته علما بأن أولئك الذين يحملون عدة هويات يقدمون أسلوبا دنيئا متهافتا بواسطته يرومون سلب الانسان أثمن شىء يقوم انسانيته وهو الحقيقة . ان المقنع يحمل هوبتين او أكثر أما الذى يقدم هويته بصراحة معلنا فيها ما له وما عليه فهذا قد نجح الى حد ما فى استئصال التوزع من نفسيته وفكره .

ان عدم التطابق بين القول والفعل هو مظهر توزعى واضح ، وكذلك الانشراح فى متاهات منطقية وفكربة متعارضة هو مظهر آخر خطير من مظاهر التوزع . ومن اجل ان نتوصل الى بعض المدلالوت المهمة لابد ان نبتدىء منذ النقطة الأس . المهم وقبل كل شىء ان يفهم المفكر والأديب ويعى وجوده الأرضى كانسان لم يكن له الخيار أبدا فى حضوره الأول ، وبعد ذلك يدرك أن هذا الوجود قدر لابد ان يعيشه بكل طاقته ، وهنا يتحول الانسان الى مرحلة جديدة يجعل فيها لنفسه لهوا جديدا ، ان يجرب ويتمرن ويكتشف ويحول من اجل الا ببقى وجوده مبددا بتلقائية تائهة باردة والتجارب طبعا لن تكون فى عالم لا وجود له انما تكون في عالم الأرض ومجالها

ولكنها وبحكم التجدد وتوسع المدركات والاكتشافات تنتقل الى عوالم أخرى أوسع . وضمن كل ذلك لابد أن يكون الانسان مدركا تماما لطبيعة النظام والمرحلة التى يحياها ، وهذا الادراك ضرورى جدا حتى لا يبقى ذلك الانسان وسيلة عاطلة ، ان الانسان بقدر ما يوجه الأسئلة يكون هو الجواب فهو الأول والاخير ، ولذا ليس مشرفا أبدا للمرء أن يقول بأنه لا يدرى شيئا ولا يريد أن يدرى ، وتلك الجهالة العمياء هى نفسها قد تكون ستارا لخبث ما يجرى وراء تلك الأقوال .

اذن لابد وبحكم المواجهة الفعلية بين الانسان والكون من أن يتخذ الانسان موقفا ، وهذا الموقف ليس شيئا ايدلوجيا أبدا كما وأنه ليس من قبيل الاتخاذات التى يحق للانسان الأخذ بها او تركها ، ان لموقفيه هنا رد فعل تجاذبى لا معدى منه ، فالانسان يفهم أولا لأن ملكة الفهم هى التى تبلور نفسها ، ومن ثم يتخذ موقفا لان ذلك ليس قرارا وانما صفة بيولوجية أكيدة . وعلى اعتبار ان معنى الانسان هو أن تكون الاشياء واضحة غير مهزوزة ، اذن كان على الانسان — المفكر والأديب — أن يقدم الاشياء تلك بصدق لا رياء فيه هذا دون ان ننسى دور التجربة ، فقد تكون التجارب معدلة للمواقف فلا يدخل فى البال ان ذلك بشكل تناقضا أو توزعا فالواضح ان اتخاذ الانسان موقفا ما ليس بدعة أو امتيازا انما هو ضرورة فعلية ناجزة وحتمية تتقرر شأنها فى ذلك شـــأن التحركات والروابط والعلاقات التى تحكم القوانين الفيزيائية والسوسيولوجية .

ومن اجل ان نوضح لأنفسنا مفهوم التوزع كتشتت داخلى ولا يقينية وترددية باهظة وثقيلة الوطأة لابد أن نقول ذلك ليس ملزما بمراحل زمنية ، انما يبدو كله فى انعكاساته الواضـــحة فى كل التصرفات فى الحين الواحد أو من حين لحين . واذا كان ثمة تناقض فى الفكر أو فى الموقف عند مفكر أو أديب تجاه قضية معينة

جانبيها برأيين متضـــــادين تفصل بينهما فترة زمنية ، فعلينا الا نكون مغالين ونتعجل اتهام ذلك المفكر بالتورع . لقد كان فى (كامو) شىء ما يجتاح نفسه وظهر هذا الاجتياح فى الفترة الأولى من عمره الفكرى متعانقا مع الآخرين فتبنى (كامو) القضايا العامة — قضايا الحرية والكفاح — بايمان وايجابية عالية ، ولكنه فى الفترة الثانية والأخيرة امتدت ظلال المعوانية كئيبة كادت أن تودى بنشـــــاطه الايجابى الهادف لشأو بعيد ، أنه اتخذ موقفين ازاء الانسان ، موقف الاصرار والثقة والاقتناع بضـــــرورة الخلاص والتحرر ، وموقف الانتكاس حيث (الموت بفرض ظله على الاشياء) ان ذلك لم يكن توزعا ، انه تعديل فكرى اختارته نفسية كامو وحالته هو ، ومن حقه ان يعدل تجربته ولو ان هذا التعديل يخضع فى قاموس الفكر الفلسفى الى قسوة النقد وتجريحه لقد كان (بطرس) راسا شريرا يتعقب (المسيح) وقوة اضطهادية ، ولكن بتســـــمر عيسى على الصليب أصبح (بطرس) صاحب الاعلان بوساطة المسيح كمنقذ ومخلص للانســــان من عقاب الله . وهكذا فاشستيون ينقلبون الى دعاة سلم ، وعنصريون يتحولون الى انسانيين ، ومسالمون يتحولون الى طغاة اعتدائيين ، كل ذلك يكون مبررا فيما اذا كانت التجربة الذاتية معدلة على أساس الاختيار والاقرار الفردى ، وهذا لا يمكن أبدا اعتباره مظهرا توزعيا ، لاســـيما وان مثل هذه الحالات فى تعديل الفكر والتصرف تكثر فى المجتمعات التى تمثل الانتاج الآسيوى، والمجتمعات شبه الاقطاعية والمجتمعات التى دخلت الصناعة فى مدنها الكبرى وبقى الريف بادارة الاقطاع والمدن بادارة أصحاب الرساميل الجدد . فى هذه المجتمعات يجب ان يكون الناقد حذرا

فى تفسيره وتشخيصه للسلوك والاجراء الفردى ، فبين أن يكون ذلك السلوك تعبيرا عن توزع أو يكون قرارا داخليا نتيجة احساس بالخطأ وضرورة التعديل يجب على الناقد ان يمتلك الفطنة والتأنى ليقول كلمته دون اجحاف ، والناقد سلطة عليا فاما ان يكون قاضى حق أو يكون سفاحا جديدا .

ان اقل الناس وقوعا فى مأزق التوزع هم أولئك الذين تشبعوا تماما بحقيقتهم (بجذورهم الاجتماعية وايدلوجية طبقتهم) واكثر الناس وقوعا فى التوزع هم الذين يجدون فى أجوائهم الداخلية شيئين ، (الجذور والتمرد على الجذور) ولكن هل معنى ذلك اننا ننكر الصراحة والصلابة الفكرية والموقفية على بعض المتمردين على اساسهم الطبقى ؟ أو هل اننا ننكر حقيقة كون بعض المنسجمين (طبقيا وفكريا) واقعين فى توزع واضح ؟ طبعا لا ، والا لكنا فى ذلك قد ساهمنا فى تجميد الفكر بشكل دوجماطيقى سادى يستهدف اماتة الحقائق باسم التشديد على الحقائق .

ان المثقفين من البراجوازية الصغيرة يعيشون امتحانا عسيرا فهناك أمامهم أعداء كثيرون الجـــــذور الطبقية والعادة والتقليد واللاشعور الجمعى الموروث وعدم التكافؤ مع التجربة أحيانا وهم لا يملكون الا السـلاح الايدلوجى والاعتداد الذاتى ، وفى غمرة الصراع بين الأعداء والسلاح تكون المعركة خطيرة جدا فالذى يقتحم المعوقات يعالج نفسه بثقة ، اما الذى يدفعه فكره ولكن تخذله نفسه فهذا هو الذى يقع ضحية للتوزع والقلق والفوضى الفكرية . ان الانتكاسات احيانا تخلق توزعا خطيرا مدمرا بحيث يبدو الانسان

صريعا لا يستطيع ان يكون متاكدا من نفسه ، فيقف عاثرا جائرا لا يقوى على اعلان وجهة نظره ، ان هذا الانشطار بين الفكر والقدرة على خوض التجربة يدل دلالة اكيدة على أن الفكر لم يتغلغل بصدق فى أعماق المفكر ، ان المقولة السارترية (الأشعة تســـــقط على المعنى) قد نعطينا بعض النفع ، الوعى هو المعنى الذى يعنون ويسمى الاشياء ، والواعى لابد ان يلتحم مع فكره ووعيه، وضمن هذه المسألة يتلاشى التوزع لان الانسان يكون (وعيه) ويكون (كلمته) لا غير ، لذا مالتوزع هو فصام خطير وتجربة هشــــة رخيصة ، وعموما ليس التوزع أمرا طبيعيا ، انه شذوذ وآفة يجب ان يتجنبها المفكرون والكتاب حتى لا يقعوا أسرى فى يد الشيطان ولا يقولون (نعم) و (لا) فى وقت واحد .

القســم الثــالث



البطل فى روايــة ((الشــك))

الحقائق تتبرعم على متن الكلمات وبدون الحوار يظل الانسان ظلا بلعق نفسه ، فى المنطق مثلا تنشط كل قوى الذهن وتدخل الأحاسيس اخصابا ملتهبا فيتتســـــعب الادراك فى مجالات ومناح متعددة ولكوننا لا نريد ان نكون أنصاف آلهة فاننا لا نجد لذة فى التفاهم على طريقة (بلوتارك) حيث يتبلور الصمت كلغة وحيدة بين الآلهة وبنفس الدرجة لا نرغب ان نتحول الى ثرثارين حمقى .

وبين أن يخاطب الانسان زميلا له ، أو يكلم أشياءه أو يحاور ذاته لابد ان بفرر شيئا موجبا بستقطب كل عمليات الوعى العاملة ، وهذا الشىء هو (المواجهة العنيدة) ، فمن أجل أن تكتمل مساحة الذات ضمن حدودها المعقولة لابد من الغوص ، وهذا الغوص ليس انفقادا وتلاشيا بقدر ما هو عناق مع جذور الاشياء .

المفكر دوما يحن لجذور الاشياء ، دون أن يحول نفسه الى صنم نرائى أو مومياء نتشق امسها ، بل سعيا من أجل امتلاك الاشياء امتلاكا نادرا ، ان الفهم الحقيقى للاشياء يكسب المتفهم سلطة علبا ، وأخطر مرحلة فى تاريخ الفكر ، والتى تمثل الانزلاقة الأخاذة هى عندما يحتدم الحوار الداخلى . فيقذف نفسه بسرعة موزعا فى أفكار ضخمة غريبة متناقضة ، واذا بكل ما بقدمه الكاتب

او الروائى من حشد من المعلومات والأفكار الكبيرة ليس الا شيئا رخوا وبذا يتحول الجبروت الى هزيمة .

لذا كانت وستظل نقطة (الثقة) هىالنقطة الوحيدة التى تتسمى عندها الفلسفات ، وسواء أكان النتاج صلبا أو مهزوزا نجد ان المعيار الناجح الذى بقدم لنا هوية المنتج ، قد أصـــــبح بأيدينا .

عند (كولن ولسون) انفتحت كل الانابيب ، والشهية بدت نهمة تلتهم كل الفطائر ، لكن فطيرة (ولسون) الأثيرة لم تختف عن بصيرتنا ، وفى منزلقه ظهرت الهشاشة جلية واضحة ، والصلادة التى يحتاجها المؤمن بالانسان تسربت موعودة فى (ممكنات ريلكه) المذعورة وراء اتجاه مبهم لا مجد .

فى (الشك) ، وجدت نفسا روائيا مسليا ، لكن ولسون لم يقتصر فى روايته تلك على التأكيد على (الاثارة) والا ــ فيما اذا أعتقدنا ذلك ــ كنا أغبياء تماما لقد شاء أن يشـــــحن روايته بتوترات فكرية . كثيرا ما حاول ان يعالجها متدرجا فى ذلك عبر معالجات متباينة ، ترى هل نجح فى ذلك ؟ وهل قدم لنا شيئا سحريا مدهشا ؟ أظنه قدم لنا بعضا من ذلك لكن الذى لا يمكن ان يبقى مستورا هو ان معطيات ولسون قد ألقت ــ وبشكل لا لبس فيه ــ نفسها فى أحضان عدمية من نوع أكثر غرابة .

ولا مانع ان تظهر العدمية فى (البراعم التىلا جدوى لها) أو (اللهيب الذى لا يحرق) أو (المجهول الذى يؤكد صحة لا) كما يفرقع ذلك أحشاء (جوتفرد بن) أوفى احتوائية (اللامسمى) لكل شخصيات وايضاحات ولسون لقد تكلم (كافكا) و (كامو) و (ولسون) عن حياة يزدردها العقم ، ولكن كافكا كان أكثر توفيقا

عندما اختار العالم وأراد تصوير التفاهة التى يكبل الانسان بها نفسه . عنده لم تكن التفاهة قدرا ، بل شيئا سيئا ؛ ترى أليس بمقدورنا ان نجرى التجارب فى محبطنا من أجل اجتثاث جـــذور الشىء السيىء الذى يأكلنا ؟ انها تجربة بيولوجية تماما ولو أن هذه البيولوجية تكتسب طابعا ســـيكولوجيا ينقلها الى تأملات وبحث وتحصيلات أكثر تعقيدا ، وان (مندل) و (بابلوف) وأضرابهما ليسوا الا مختبرا للوعى الانسانى الذى لا يصـــمت ، ان الحقيقة تصرخ من وراء آلاف الستائر المسدلة : (هذه أنا) ، ولكن الطريق الذى يفتح الباب هو وحده الذى ينشده الوعى . ان الانسان ليس (امكانية) فحسب بل نمو وبايجاز (تمكن) ، لكن هذا التمكن يظل مربوطا طبعا بحلقات الوعى واعمارها واســـتداراتها ، والوعى الانسانى (الكهل) هو فى دور (الطفولة) بطريقة التقسيم اليونانى لمراحل عمر الانسان .

عند (ولسون) الامكانية نفسها أصبحت مرضا ! ولابد ان نكون دقيقين جدا حين نقول ذلك ، لان ولسون فى معطياته أكد كل الاشياء ونقض أغلب ما أكده ، لذا فمشكلة انتمائيته (سلبا أو ايجابا) ووقوفه فى معسكر فكرى ما هى مشكلة يحتاج تعيينها بوضوح الى صعوبة نوعا ما ، لقد حول جميع الحقائق والمعلومات والمدركات الابستمولوجية والتراث الفكرى البشـــرى الى رموز وأحلام ودورات غامضة ، وكان نجاحه هو انه قذفنا فى فلك مسعور فقرأنا بتلذذ عن (لورنس) و (نجنســـكى) و (كيركجارد) و (باسكال) و (أندريائيف) وكثير من الاعلام ، لكن الشىء الحقيقى الصلب والوحيد الذى كان الشاهد الأول والأخير على كل أولئك ، والذى كان صاحب الأرض والدار بقى مجهولا من هذا ؟ أنه وكما هو مدرك (المجتمع) ، لقد كان المجتمع ودرجة نموه ، وتفاعله ، واحتدامه ، وقواه الفعلية ، وقوانينه الخاصة (كشىء حيوى) مختفيا فى أغلب الأوقات عن بصيرة (ولسون) اللاقطة ،

ولا شك أن هذا يكلف الكثير فالبناء يظل بلا صرح ولا تصمد المقومات أمام صوت الجيل الانسانى .

فى رواية (الشك) ظهر (جوستاف نيومن) البطل الرئيسى للرواية والمحور الذى تدور حوله وما (تســــــفابج) الا (عريف الحفل) ، ولقد شاء ولسون ان يمزج شيئين باقتدار جيد ، بين (البوليسبة) التى تنتشر فى كل أجزاء الرواية ، وبين (الفلسفة) لكن أغلب القراء يرون تماما ان عنصر البوليسية فيها كان أكثر من عنصر الفلسفة ، وهذا ما جعلها مدهشة اخاذة .

ما هى الأفكار التى عصفت بنيومن بشكل خارق وماجن ؟! انها تلخص فى موضوعات (الارادة) و (التنويم المغناطيسى) و (حبوب الحقيقة) الشىء الذى أراد له ولسون أن يكون الضجة !

كان (جوستاف نيومن) يهوديا أحس باضــــطهاد النازيين لليهود ، وقتلوا صديقه (جورجى) ، أحس بعدها بميل للانتحار ، ثم للجريمة ، وتمنى أن يمثل دور (سيد الجريمة) وبعد ذلك تخلى عن هذه الفكرة ، ولكن الملابسات التى صورته قاتلا أنه كان يعمل سكرتيرا عند شيخ مسن مريض ينتحر هذا الشيخ بعد ذلك بفترة وجيزة مخلفا أموالا لنيومن ، ويتكرر ذلك الموضــــع ويزداد عدد الضحايا ، و (تسفايج) البروفسور وأستاذ (نيومن) القديم يتتبع كل ذلك ليرى : هل أن نيومن الوديع والبالغ الذكاء يرتضى أن يكون مجرما عاديا ؟

لعل من التجنى أن نقول بأن (نيومن) هو الوجه المثالى الذى اختاره أو يفكر باختياره (ولسون) ولكن هذا لا يمنعنا من القول ان (نيومن) لم يكن الا بعضا من (ولسون) ان ولسون أعطى من دم أفكاره الى (جوستاف) و (تسفايج) عسى أن يجد بعض الهدوء والرضا ليتكلم عن الشىء الخطير الذى يشغل فيه بمرارة

(التناقض الهائل) ان ولسون امتداد للروحبين والمثاليين ، فى الوقت الذى يتغذى فيه باســـــتمرار منافكار المادبين ، وهذه الميتافيزيقية الغنية ليست الا صـــــوفية لم يتح لها طرازها القدم فتزيت بردائها الجدبد .

لقد تكلم ولسون عن الاسوياء الذين بفكرون بنظام منضبط وبقوة عجيبة دون أن يقف هناك فى افق الماضى القديم شبح عقدة أو نقض أو خلل ومع هذا جاء ما ذكره قليلا بالقياس الى ما كتبه عن أولئك الذين كانت حياتهم تصرخ باللوث والعار والمرض والعقد ، وفعلا تكلم عن (شكسبير) و (دانتى) و (كيتس) بنسب ضئيلة محدودة ، فى الوقت الذى تهيأ فيه فى دماغه اعداد ضخم لشخصية (نيومن) التى أخضعها حقلا لتجاربه ثم رمى بها الى الناس ليقولوا رأيهم عنها .

ان (نيومن) عاش على أرضية مائلة عندما كانت الأرض الالمانية أرضا مستوية تماما تمرح عليها الالمان ، اليهود كانوا آنذاك يرسمون طريقهم لأنفسهم تحت اجبار خارجى ، لقد كان الضغط العام ضدهم بهيجان لا تسوية معه، وهم لم يتصرفوا أبدا بالشكل الذى يفهمه الرجال ، بل تحولوا الى أقلية تجيد الاختباء والمكر ، وهذا الضعف الذى يكاد يتخذ طابعا أخلاقيا مميزا وعاما قد لا ينفى حقيقة وجود شجاعة فردية هنا أو هناك ولكن حتى هذه الشجاعة لا تظهر على طريقة (الجنتلمان) حسب المصطلح البرجوازى بل تظهر من حين لحين كانتفاض انتقامى بعيد عن طباع الشهامة .

ان (العقد) أو (المركبات) Complexes هى قوى حركية مستقلة مؤثرة تخالف فى اتجاهاتها أداة تقييم الواقع وتكييف السلوك للشخصية وتتكون من مجاميع متعددة تشمل نزعات محرمة لا تنسجم مع آداب المجتمع وتقاليده أو تضم ذكريات وخواطر موسومة بسمات

انفعالية مؤلمة ، وبذلك تنطوى هذه العقد ضمن العوامل النفسية المباشرة للاجرام (أكرم نشأت ابراهيم ــ علم النفس الجنائى) .

اذن كانت (العقد) تتحكم فى قوى (نيومن) الذهنيـــة والجسدية والجنسية بسبب من ان عينيه تفتحتا على المعاملة التى يقابل بها اليهود وقد كان بامكانه وضمن اسقاط قاس لنفسه تحت وهج الشـــك والتجربة أن يفهم لماذا كان كل ذلك ؟ الاقلية تماما كالانسان الفرد ، فالانسان الذى يقاتل دوما بنبل ومن الأمام لا يغرى بأن يكون صيدا سهلا ، وحتما لا يقف وحده بل يدعمه الأصدقاء ، لكن الأقلية اليهودية كانت وكما هو جلى الآن فوقعا تتم فيه بستر وخبث دورة قديمة لطقوس بالية ، وعندما وقعت الاقلية تلك فى المانيا ، كان ذلك استحقاقا ، وشىء آخر لابد أن يسأل (نيومن) به نفسه لماذا لم تقم تلك الأقلية لتثأر لنفسها ؟ هل أن غريزة حب النوع وبقائه وجدت طريقها لديهم فى الاســتسلام والاســتخذاء والوقوف فى الدهليز المظلم كدساس ابتر يخاف المواجهة ؟ الظاهر ان (نيومن) ظلت يهوديته تحكمه ولو بوضـــعية أخرى ، وعند الانطواء تتجمع كل الاشباء (الأفعال وردود الأفعال) (الشروط والانعكاسات) وبذلك قد يتحول القوقع الضعيف الى لغم أخرق .

من هنا كانت العقدة الأولى ، وحيث يبدو الفرد وكأنه خاضع لقوى لاشعوريةغامضة تتحكم الى مدى بعيد فى تصرفاته ومجمل تسلكاته ، وهنا تتأكد حقيقة التحيز المسبق كأصرار لا يحد فى الضرب على هدى معان مشوشة غامضة مكدسة فى الباطن ، وان محاولة (الحياد) أو اتباع طريق (مثالى) لا علاقة له البتة بالماضى ليس الا خدعة ذليلة يراد بها نفى خضوع ذلك الشخص لعقدته المعروفة ، انه وبالاستعانة بكل مالديه من قابليات طريق جديد بحيث لا يبالى أبدا ومواهب وقدرات يحاول أن يوغل بماضيه

وتأريخه (تأريخ عقدته) ولكنه مهما بالغ فى ذلك يظل مشدودا الى لعنته !

وان اللعنة ليست كما يثبتها (بايرون) على نفسه وعلى كل من يتصل به ، وليست القدر الموهوم والجزاء الذى لابد منه عند المتوحدين والمنعزلين والذين يمتصون ضوضاءهم الداخلية بصمت وكآبة ، ان اللعنة هى التأريخ الذى يؤرخ تسلط العقدة كقوة مبهمة عجيبة تحول الانسان ومثاليته وواقعيته — فى نفس الوقت — الى مأجور مسكين لا يميز بين الانتقام والخلق وبين الرعونة والتأمل .

نقطة الشذوذ الأولى فى (نيومن) انه لم يستطع ان يجابه نفسه بجدية وبسالة لقد كان عليه أن يرتد قليلا الى الوراء أو الى الجوانب ، أو على الأقل يتزحزح عن مكانه ليفهم مرة أخرى اين هو ؟ وهذا لا يكون الا بعد ان يواجه قومه اليهود بتأريخة أصيلة ، ان الانسان عندما يتحول الى مؤرخ غير مشكوك فيه يستطيع أن يملك خصائص نبوئية ، وان لم يكن بقادر على امتلاك ذلك فانه يقدر على الأقل أن يفهم تربته بأصبعه دون تفلسف (هيدجرى) . ان الذى يريد معرفة تأريخ قومه عليه ان يحافظ على مسافة تقف بينه وبينهم . ومنها يتمكن على الأقل ان ينظر بعينين تلتمسان أبعاد الاشياء . وهذا ما فات نيومن ، واذا بذكائه الذى أظهره (ولسون) فى مناسبة وغير مناسبة ، هو ذكاء تجريدى مشدود الى ترميز معين ، الذكاء ومنذ البدء هو انتصاب بوجه الحقائق المتعارف عليها، هو فحص للكينونة وللمجتمع ومن ثم تكتمل مسيرة الذكاء ، أما أن يكون الذكاء مقصورا على مسألة التوازن الاجتماعى ومسائل الاضطهاد والتأريخ والطبائع السيكولوجية للأمم والجماعات ، فهذا ما يخلق الشك والتساؤل عن أية دوافع تكمن وراء كل ذلك .

لماذا كان اليهود نموذجا للجمـــــاعة الممثلة للغدر والجبن والوضاعة والنصب ؟ لماذا أرتضى اليهود وضعيتهم تلك وتقوقعوا عليها محولين حتى تصرفاتهم العادية الى قاموس دينى متزمت بغباء، هذا ما كان على (نيومن) أن يناقشه بثورية متطلعة لا تؤمن بالعجز والردة والاستخذاء والعصبية ، لانه بعد ذلك لا شك أنه سيفهم أن قومه لا يستأهلون كل تلك التضحية بالنفس الســوية وكل ذلك الانخراط فى عالم الشذوذ والاحتيال وربما الجريمة ! ان الانسان لا يلتحق بقومه الا بالقدر الذى لا يجد فيه عبئا على ضميره والتأريخ حافل بالشـــواهد الكثيرة التى تبين أهمية المعتقد ، واذا بأولئك المؤمنين بأفكار كبيرة جديدة يتخلون عن قومهم الى حين مسمى ، وان افتخار (المتنبى) الشاعر العربى الكبير لم يكن مستهجنا اذ قال : (لا بقومى شرفت بل شرفوا بى وبنفسى فخرت لا بجدودى)، ان هذا اللامنتمى العظيم كان أصيلا جدا لانه لم يضع نفسه تحت أقدام التقليد والاستكانة والنعومة كان مقدسا قبل كل شيء وأفضل من كل روابطه الاجتماعية .

وحيث ان الزلة العظمى تؤدى الى زلات واخطاء ، فقد كان من المنتظر ان يتحول (نيومن) اليهودى الذى طوقته العقدة واحكمت عليه شباكها الى شخص شاذ يمتلك غرابة مذهلة وسواء أكان (ولسون) يلمح لذلك عندما حاول ان يلقى ضوءا معينا على الحب المتبادل بينه وبين صديقته (جورجى) — الحب الجنسى — أو بعرضية مصادفة ، فالمهم والمؤكد أن (نيومن) لابد وانه أراد ان يمضى فى طريق يحقق فيه عظمته الخاصة (انتقاما للاذلال والعسف الذى عاناه هو كانسان) ، والشبهات نفسها تعقد من ذلك لان (نيومن) يتصرف بيهودية لئيمة حاقدة دون أن يبرهن على أنه انسانى حقا ، والا فمنذا الذى لا يفهم اصرار (نيومن) على روحه وعقليته اليهودية عندما لا يلتفت الى (تسفايج) أستاذه البروفسور فى أول التقاء بينهما بعد ذلك الانقطاع الغامض والملىء بالالغاز ،

فى الوقت الذى يلتجىء فيه اليه عندما يقع وتحاصـــــره الدروب سادة نفسها بوجهه ، وهل أن الافكار ووجهات النظر المتفلسفة تكفى لتبرير هذا التصرف اللا أخلاقى ؟!

* * *

يتكلم كولن ولسون وبلسان (نيومن) عن الارادة ، وبالفعل وبنظرة ظاهرية سطحية سريعة نستطيع أن نتصـــور أن ارادة (نيومن) كانت جيدة ، ولكن ذلك ليس موضوعنا ، فولسون يؤكد على الارادة هنا وبشكل فلسفى يجد تطبيقاته على تصرفات نيومن التى كانت بريئة حسبما يعتقد بل ومخلصة للحقيقة ويتصـــــورها الآخرون وعلى رأسهم (تسفايج) أستاذ وصديق والده والأسرة اجرامية مهولة !

شىء بسيط يلوح لى أنه ذو بال فى موضوعنا ذلك ! ان المجنون يأتى بتصرفات وأقوال كبيرة ، وفى بعض الأحيان تدفع ضمن أقواله حكمة ، وهذا ما أكد على موعظة (خذ الحكمة ولو من فم مجنون) ، وبالنسبة للآخذين ، هذا شىء فى محله ، لان المشترى يريد الشراء مهما كانت ميزة البائع وصفاته ، ولكن الذى أعطى ؟! ما حقيقة ما أعطاه بالنسبة له هو ؟ طبعا لم يقل المجنون الحكمة لانها حكمة بل أعطاها ضمن ترهاته وخزعبلاته وهذره الذى لا معنى له ، انها تتحول بشكلين ، الأول كما يفهمه السامع كمعنى حكمى ذى أهمية والثانى كما قاله المجنون وكحلقة فى ســـلسلة جنونية مطبقة ، والنتيجة اننا لا نعدها حكمة ولو أنها تخيل لنا كذلك (لانها تذكرنا بحكمة) ، والسبب لانها مقطوعة تماما عن ادراك قوة كبيرة فعالة استعان بها الانسان لاثبات هويته ، أن وصف الانسان بأنه ذو ارادة يعطيه امتيازا خاصا أمام الحيوان ، والارادة بحد ذاتها هى حيوية ديناميكية هائلة بمقدورها أن تتحكم بمصائر الاشـــياء والمحيط الى حد ما لذا فالارادة هى ازاحة فعلية لكل مالا يرتضيه

الانسان ، انها قرار ذاتي جريء غير ملزوم بمثبطات معينة ، انها تعني الاقدام والمثابرة والمغامرة والمخاطرات ، ولأول مرة وباسم الارادة يتحول الانسان الى قوى لا محدودة وغير مقيدة لذا فليست الارادة هي مقولة من فم مريض ، أو من الاعيب معقدة ، ان ارادة المعقد هي الانعكاس الحاقد واللعين لوجه العقدة السيء ، لقد تغنى (نيتشه) كثيرا بالارادة حتى اقترن اسمه بها ، سائرا فى ذلك على هدى (شوبنهاور) ولكن بشكل أكثر الحاحا واغناء لمفهوم الارادة ، لكن النقطة التى لم نلتفت اليها هى فى حقيقة الفكرة نفسها . هل ان الفكرة معزولة عن الدور العملى للانسان أم ان الاقتران والملازمة موجودة بينها ؟

ونيتشه لم تكل شفتاه المحمومتان عن النطق بالارادة ، لكنه لم يقدم عملا يتوازى مع عشقه للارادة ، من الجائز أن نقول انه فيلسوف يهتم بعالمه الواحد فقط ، عالم الافكار والتأملات والتصور لكن (أفلاطون) ومن قبله (سقراط) ألم يكونا فيلسوفين ؟ والذى قدماه هل كان مجرد محاورات وأفكار ، اننا نعلم ارادتهما فى التجوال وفى بعض المعارك وفى تقبل الخطر ، وفى اجتراع كأس السم — ونعلم اليوم قوة ارادة (رسل) — فى اصرارهما النبيل على الدفاع عن الانسان والحرية والوقوف ضد الاضطهاد والبربرية ان الشيء الذى نستخلصه من ذلك هو ان ارادة الأشخاص الاسوياء هى ارادة واضحة فعالة بعكس ارادة المحكومين بعقدهم حيث نجدهم مدفوعين بخاتم النقص بحيث يظل الواحد منهم منحرفا سائرا فى متاهات غريبة . ان الارادة عندما يتكلم عنها جوستاف نيومن لا تعنى شيئا وقمين بنا الا نسمع عنها ، لانها أولا غير مرتبطة أساسا بالارادة الجماعية (ارادة الانسان فى الا يظل بل يتخطى) وثانيا لان هذه الارادة نفسها كانت تروم تحويل الانسان الى جزء خاضع للتجربة وكلمة اجلال حقيقي للانسان لم تصدر من

فم (نبومن) ، اذن ما فائدة الثرثرة بمفاهيم ومصطلحات الارادة والوعى والصفاء وسواها مازالت غير مربوطة بواقع الجماعات الانسانية ؟ ان ارستقراطية الفكر تتجلى هنا وبالوجه الكريه من السفسطائية عندما برتشــف المتحاورون البراندى أو الشــيرى ويناقشون كل القضايا فى مضــــاء عال دون ان تكون أرجل تلك الأفكار على الأرض واذا بــ (نبومن) يؤكد على أبحاثه الخاصــة المشوبة بالغموض واللاجدوى فى الوقت الذى بتحدث فيه الجميع عن خطر النازبة وويلاتها ومدى معاناة الجماهبر منها . ان حبوب (النيوروسين) لا نستطبع أبدا اعادة الصفاء الى ذهن من يكتوى بنيران الحروب والمجاعات والاستغلال والتقتيل ، كما انها أعجز من أن تقضى على العادات . وهل أن العادات مجرد تصرفات واعتقادات عادية فردية بحيث بستطبع هذا النوروسين انهاءها ؟ ان التقاليد والعادات لها جذورها وصفتها الاجتماعية وهى مرتبطة بالكيان المادى والاجتماعى للانسان بحبث تكتسب صــفة أخلاقية حساسة ، ان القضاء علبها لا يكون الا بازالة شروط نشوئها ، وهذا لا بتم بحد ذاته ضمن بساطة بعتقدها الساذج فحسب !

والارادة نفسها لىست شيئا اذا لم تكن مدركة تماما للضرورة وقوانبن التطور وحركة القوى الاجتماعبة ، فالارادة تعجز عن تبديل نظام لم تحن بعد فترة انتهائه تأريخيا ، كما انها تعجز كل العجز عن ارغام التطور ودفعه للسير فى طربق آخر لا يتلاءم مع مقتضى الشروط الأساسية والكيانبة ، ان الارادة ليست زعبقا أو قوة شيطانية ولكنها وبحكم كون الانسان مخلوقا ينشــد الحقيقة قوة برومبثوسبة شعارها الا يكون الانسان محروما أو مشدودا الى عجلة الهمود والضعف واللامعرفة . قد بحلو للانسان ان بكسب مؤيدين كثيرين فيما اذا أطنب فى محاسن الارادة ودورها الروحى ، وحتما سيحس الشاب بحياة جديدة تحوله الى كائن شجاع مفتون

بســـوبرمانيته ، والمراهقة الفكرية تغلف الارادة بعبارات تمجيد لاحد لها ، ولكن العالم لم تغيره أبدا ارادات الطيبين ، وانتفاضة نيزك أو كوكب قد تحدث التباسا جديدا أو شغبا ما لكنها لا تبدل نظام المسيرة الكوكبية !

ان الارادة هى اقتدار مرهون بالوعى وليست من أعماق المردة وهى تعتمد على التركيز والدقة ونظام الجهاز العصبى الحساس ، وتعاون القوى العقلية والجسدية بتضامن متلاحم لا ثغرة فيه وهى على العموم لا تعطى الانسان جناحين لكنها تمكنه من تحويل الأرض القفراء الى أرض معشوشبة خضراء ، ان عزل الارادة عن الوعى — وطبعا الوعى مرتبط بالاشياء وانعكاساتها — هو محاولة فاشلة لتحويل الارادة الى عمل سحرى لا يجيده الا الشياطين ، ومازال التعاقد بين (فاوست) و (مفيستو) غير موجود أصلا فالانسان يظل فى مملكته متكلما بلغة الانسان لا بمصطلحات الشياطين !

ان السفاكين القتلة وعتاة المجرمين هم ذوو ارادة حتما وكذا الثوار ، لكننا نكون خاسئين تماما اذا عاملنا الثوار الذين يقاتلون من أجل ألا يكون هناك خط أســـود فى الجباه ، كما نعـــامل الاعتدائيين ، ان الاعتدائى ومهما كانت ارادته جبان مازال يصر على تمثيل ارادته بهذا الشكل البشع ، والمعقد والمصاب بالهستيريا والأمراض النفسية يتعشق الشكل الشاذ للارادة ، وما رنة (ارادة الأقوياء) التى حملت البشرية مزيدا من الموت والقلق والضياع الا صدى صيحات عدمية بغيضة وفاسقة بشكل لم يسبق له مثيل أبدا ..

لو لم يكن (نيومن) يهوديا لكان لابحاته معنى آخر ، ولكن كونه بهذه الجذور حول ارادته الى ارهاص اضطرابى قلق تعتصره

سوداوية جريحة ، وعلى العموم نستطيع القول بان (كولن ولسون) تكلم عن الارادة عند ذوي المزاج المنحرف ، فلا عجب ان تبقى وجهات نظرة ارتدادا انعكاسيا للظروف الراسمالية المعقدة وهى نتاج عقلية برجوازية لم تستطع الاجابهة الجريئة للواقع الموجود ولم تفكر مليا فى موضوعة (أين يكمن الحل ؟) ولكنها مع ذلك تحمل فى طياتها ادانة ضعيفة لنظام غير عادل ، الانسان ليس معادلة حسابية ولا طرفا فى معادلة ، كما وانه ليس مخلوقا مريضا تائها يداوى مرضه بصراخ محموم حول الارادة كتحقيق للامكانية الانسانية ، انه انسان يعرف الى أين وصل عالمه ويدرك تماما أن على هذا العالم الا يقع أبدا ، بل لابد أن يقف بشرف وكرم واستقامة . وتجربة (التنويم المغناطيسى) نفسها والتى يقوم بها المنوم (بكسر الواو) تجاه (المنوم) (بفتح الواو) هى تجربة تصدق عندما يكون هنالك انسان فار . ان وجود نظام يكفل للانسان عيشا جيدا لا شك انه يخلق فى أعماقه قوة روحية وارادة جيدة ، وفى حالة وجود الارادة عند جميع أولئك الذين يعيشون تحت ظل هذا النظام ، نجد ان لتجربة التنويم شأنا آخر ، لأن التنويم تسلط ارادى يفرضه الانسان ذو الارادة الأقوى على الانسان ذى الارادة الكسولة والخاملة ، فاذا وجد التعادل كانت التجربة عملا مستحيلا .

ومنذ القدم ويحاول البعض تنويم أنفسهم وذلك باخضاعها الى ايحاءات غريبة وتصورات معاكسة لوضعهم الفعلى . فعندما يمرض أحدهم يحاول اقناع نفسه وبتموين خاص — يدركه هو فحسب — وعلى طريقة (هودىنى) السحرية بأنه فى اتم الصحة . أو مثلا يعيش أحدهم فى جو صقيعى ويدرب أحاسيسه على تذوق ذلك الجو كأنه قائظ تماما ! المسألة مسألة لعبة ومقالب ، وهى على العموم لن تكون شيئا مجديا ، فمادام الانسان مكبلا بالقيود فى فترة الصباح والظهيرة والمساء ، لن يستطيع حتما ازالة قيده

الذى برسف به عن طربق ايحاء غامض أو (جلسة روحية) ، و (نبومن) ربما عمل تلك التجارب مع نفسه فى الخفاء ولكن ولسون قطع علينا كل تفكيرنا بوجود الاحتمال والظن لانه بين ان (نبومن) كشأن ابيه كان عالما ! لذا تكلم عن تجارب التنويم المغناطيسى التى يقوم بها تجاه غيره لا مع نفسه ، ولاننا منذ البداية حاولنا معرفة شذوذ الارادة كانحراف خلقته عوامل وراثية وبيئية متآصرة ، لذا فاننا يحق لنا الا نعتبر تجارب (نبومن) انســــانية ، ولعل (راسبوتين) آخر يقبع فى أعماق نيومن ، حيث كلاهما يعطى لذاته امتدادا يفرض نفسه على الذوات الأخرى والمكان والزمن ، فان كانت لغة (راسبوتين) الملاذ الحسية فان لغة جوستاف العقل والاستدلال والتجربة ، هذا فيما اذا أسدلنا ستارا من الصمت على حقيقة ميول جوستاف الجنسية والتى اشار اليها (ولسون) فى البداية فقط وبدون يقينية معينة ، وتركها دون أن يتطرق لها مرة أخرى ، هل أن جوستاف بقى يعيش على ذكرى رابطة جنسية قديمة بينه وبين جورجى ؟

هذا كان فى مرحلة مبكرة ، وجورجى قتله النازيون ، وبعد ؟ كيف كانت طباع نيومن الجنسية ؟ هل تخلى عن الجنس تماما ؟ أم هل هناك نصيب لامرأة ما أم أنه استمر فى تعاطى علاقات جنسية مشبوهة ؟ كل ذلك لم يذكره (ولسون) أبدا وهذا ما جعل لنا ملء الحق أن نتصور شخصية (نبومن) شخصية معقدة غامضة مرتبكة مهزوزة ، لا كما أراد هو أن يوحى لنا بأنه شخصية علم وارادة واكتشاف وتجارب .

ان سؤالنا : (هل كان جوستاف نيومن شاذا ؟) يجد جوابه فى الايجاب . نعم كان شاذا ، ونحن وحيث يقذف انساننا نفسه بكل نكران ذات فى فوهة مدفع مهدد وقاتل ، ليعلن عبارته الحبيبة (أنا حر) وبعد ذلك يموت ، ينبغى أن نبحث عن النماذج الانسانية السوية

الممثلة بطولة وارادة وصمودا وتحديا ، لنعطى للتمرد أبعاده الحقيقية والانسانية وحتى لا يكون حمقا واسفافا وضجة سرعان ما تخفت .

وكلمة أخيرة ، لقد قرات لمترجم رواية (الشك) انها أثارت ضد المؤلف تهجمات وحقد اليهود ، ترى هل كان متأكدا من ذلك ؟ أم أنها دغدغة لمشاعرنا القومية ؟ أغلب ظنى ان رواية (الشك) ان لم تكن مدحا لليهود فعلى الأقل كان فيها صـــــوت يهودى يتكلم من حين لحين .



انتمائيــة ((كولن ولســن))

نيتشه : شبد داره قرب بركان فيزوف .

بلبك : صوفية غامضة

كيركجارد : ذبابة حبيسة فى علبة

نيومان : الخوف من الاشباح حتى النهاية

بوهمه : أنت صغير يا يعقوب وعندما تكبر ستكون عظيما .

رامبو : شذوذ جنسى ممزوج بسخط

نجنسكى : ارتباك جنونى مذهل

رسل : قيمة متعاظمة

سارتر : مواقف شريفة

جنكيزخان : اللامنتمى الذى يهادن الموت .

هكسلى : عالم جديد وشجاع

اليوت : خيبة عصر

كافكا : صراع ضد العالم فى ذات الوقت

البومة تنعق فى الصحراء الجرداء ــ والكروان يغنى فى الحقل الخصيب ــ البومة تنشد الموت ــ لكنها لا تستطيع ان تقضى على الكروان ــ .

وليم بليك

١ ــ من هو اللامنتمى ؟ :

اللامنتمى هو الذى ينلت من شدة الجاذبية المجتمعية بعد أن يجد نفسه فجأة مقذوفا فى غربة لها رائحة خاصة تملأ أحاسيسه بانتشاء قلق . واللامنتمون لا برتبطون أساسا بجيل معين أو بعهد حضارى محدود بل هم منتشـــــرون على الامتداد التأريخى ممثلين انفسهم بتفرد غريب دون أن يرسم المجتمع عليهم خطوطه الموضوعة .

ويجب التمييز بين ــ اللامنتمى ــ وبين ــ الحالة اللاانتمائية ــ فاللامنتمى يظل غير خاضع لمقولة دينية أو فكرية أو أية رابطة ، انما يتأله لديه الرأى والحس الفردى بشكل يدفعه فى طريق زلق كالطريق النيتشوى الذى يقود صاحبه الى الخطر فيشيد داره قرب بركان ــ فيزوف ــ وبدون استثناء بمكننا القول ان اللامنتمى هذا طبيعى حدا فى عدم اغفال رغائبه بحيث لا يتولد أى انشطار بين ما يقوله وما يفعله ، انه سوى تماما دون أى تلم أو صدع أمام نفسه وشاذ تماما فى عين مجتمعه اسميا لا تضمينا ــ اما الحالات اللاانتمائية ــ فهى الحالات الشاذة والغريبة المشبعة بالرؤى واللامبالاة والانقلاب الداخلى الصاخب أو الصامت المقهور أو المتعقل ، وفى غمرة دراسة كتابات كولن ولسن نجد أن أغلب الحالات التى يؤكد عليها هى مقاطع وحالات لا انتمائية لاشخاص معينين اختارهم هو ولذا فاننا لا نرى بالضبط نماذج مضبوطة يمكننا ان نطلق عليها شمولا ــ لامنتمية ــ ان اللامنتمين وعلى ضوء المفهوم السالف يشملون ــ المتصوفين ــ

على طريقة الشرق لا على طريقة ــ بليك ــ كرحالة عقليين ــ وكذا نعد المغامرين على نمط ــ دون جوان ــ و ــ كازانوفا ــ و ــ روبن هود ــ كما نعد السحرة من الطراز الهندى الأصـــيل فى غرابته والمقاتلين المحترفين والسواح الجوالين الذين لا وطن لهم ولا بيت ، كل أولئك من الممكن اعتبارهم لامنتمين لأنهم وكما هو جلى يشكلون عوالم خاصة لهم يحيطها غموض عجيب يخلق بينهم وبين المجاميع البشرية حواجز منيعة تنتصب بتحد وغضـــب والملاحظ أن أغلب الشخصيات التى عرضها ــ ولسون ــ تمثل حالات لا انتمائية أكثر من كونها لامنتمية ، . . . وفى أغلب ظنى ان ولسون لم يجهد نفسه كثيرا بحيث انه أهمل الشرق ولاسيما العرب فلم يقدم نماذج شرقية أو عربية تكون عونا له فى بحوثه وهذا مأخذ مهم عليه وهو المعروف بسعة مطالعاته وكثرة قراءاته . قلنا ان الحالات اللاانتمائية هى الحالات المعروضة وهى فعلا حالات ترتبط بالحضارة فتمثل عرضا من أعراض تدهورها ، واللامنتمون انفسهم ليسوا كما أدعى ولسون بأنهم بثور على جلد الحضارة المتحضرة ، ولكن بصدق القول نفسه لو قلنا ــ الأشـــخاص الذين يحملون صفات لا انتمائية أو الذين يتعرضون مؤقتا ولفتره الى تغير ينقلهم الى اللاانتمائية هم بثور على جلد الحضارة المحتضرة ــ .

وحتى هذه الحالات اللاانتمائية أعتمد ولسون فى عرضـــها بصورة غير موفقه فهو وفى بعض الأحيان ــ وبطريقة نعتقد انه يعتمد عليها كثيرا وبالحاح ــ عندما يتكلم عن شخصية لامنتمية يقدم الصفات الشاذة مؤكدا عليها فمثلا عندما تجمح بـــ ــ فيتزجرالد ــ الرغبة لان ينشر الخادم بمنشـــــار موســـــيقى أو عندما يحاول ــ كيركجارد ــ ان يشغل نفسه اذا كان الدرس مضجرا بالنظر لذبابة حبيسة فى علبة فهذا لا يؤكد حالات لاانتمائية بمفهومها الفلسفى انما بالمستطاع تسمية تلك الحالات نقصا أو اختلالا ، ان الاختلال العصبى والاضطراب الذهنى من الممكن ان يختفى فيما اذا كان الشـــخص

جنتلمان — فى ارادته — ولكن الشذوذ العصبى هذا يظهر عبر تصرفات معينة غير ارادية وفى وقت آخر بصورة غير مباشرة ، لقد تتبع ولسون الحالات الشذوذية والسكولوجيا المنحرفة بعد أن أعطاها الاولوية فكأنه يريد ان يدخلنا فى القفص مخدوعين وعلى الرغم منا ، ان الحالات المزاجية المنحرفة لا يمكن ان تقنع أحدا بكونها لا انتمائية والا لكان معنى اللاانتماء مبتذلا رخيصـــــا فمجتمعنا يعج بالكثير الكثير من أمثال تلك الوضـــعيات والصـــفات والعاديين والنابهين ســواء بسواء ، فهل معنى ذلك ان المجتمع نفسه أصبح — لامنتميا — بأكمله .. وما مدى خطر هذه اللاانتمائية التى تشمل مجتمعنا بأكمله .. لابد أن فى الأمر خطأ ما . ان اللاانتمائية لا تكون أبدا هوسا أو جنونا أو سقوطا أخلاقيا والجنون جنون سواء أكان حامله ذكيا أم فى الدرجة المتأخرة وهلوسة الأذكياء أو المفكرين لاتعنى معنى آخر يحار فى تفسيره علم النفس . أنه عدم انصاف يلام عليه المؤرخ الأدبى أو التاريخى فيما اذا اعتبر الحماقة عند الموهوبين جزءا من الموهبة .

٢ — اللامنتمى والرؤى :

ان كلمة الرؤى — غزت كتابات ولسون بالحاح وتكرار وكما يبدو ان هذه الكلمة لها وقع خاص فى نفس ولسون ولها رائحة ومذاق وطعم برغبه بتلمض . والرؤى هى مجموعة التخيلات الجامحة بنارية ووهج مثير ينطلق اثر غيبوبة أو هتك لكل ضوابط العقلية والتفكرية وهى على العموم تدخل ضمن نطاق اللاوعى واللامقصود فالرؤى اذن تحمل طابعا انكاريا يعارض العلم المعقول والاستدلال .

وهى بهذه لا تكون الا شحنا خاطفا مؤقتا قد لا يحمل الافتعال ولكن من الممكن أن تكون افتعالا ذكيا باخضاع العقل للوهم عبر تمرين وتدريب بنقل التصورات فى جو أثيرى خاص حيث ينتهى الجسد

ككل وتظل التخيلات انها قابلية ومهارة فيها بعض الاقتدار السحرى.
ان الرؤى الافلاطونية ورؤى — توماس مور — فى خــلق المدن الفاضلة — هى رؤى مشرقة ينطلق وميضها من رغبة الانســـان المستعرة فى تحسين عالمه ، لذا فهى رؤى تدخل — فلسفيا — فى عداد الاجتهاد الفكرى والتطلع التنقيبى والهدفية . ولكن هناك رؤى من نوع آخر وهى الرؤى التى يذكرها — ولسون — باهتمام وهذه الرؤى ليس من الصالح أبدا الاهتمام بها بهذا العشق الشاذ . ان الصبيان الذين ينشأون تحت ســطوة التخويف والاثارة والتهديد بالاشباح والافاعى تظل أفكارهم وهى تعانى من هذا الماضى ويظل الفزع راسما صورا له على نفسيات أولئك الصبية وبذا لابد أن نكون أمثال تلك الرؤى اما بقايا لتفكير مذعور آمن بالاشباح منذ الطفولة كما هو تماما عند — جون هنرى نيومان — الذى بقى يخاف من الاشباح طيلة حياته ، أو أنها صورة توضيحية لمزاج غامض غريب معقد كما هى عند — بوهمه — وهى تبدو بمعرفة — بوهمه — لمعنى أية كلمة أجنبية بمجرد ســـماعها — مع انه لا يعــرف اللغات الاجنبية — .

أمر لا نصدقه بسهولة ، ان أشياء خرافية أو لا يمكن أن تصدق يعرضها — كولن — ولسون — بين حين وآخر — وان يقل بعض بعض الاحيان انها لا تدخل عقله — تؤكد هذا الولع الشذوذى المخل بشرف المفكر وصدقه — لأن التلاعب بالحقائق ومزجها بالخرافة وغير المعقول جناية — فقصة الغريب — التى رواها ولسون — وهو يشترى الحذاء من — بوهمه — والذى قال له — أنت صغير الآن يايعقوب ولكن يوما سيأتى وتصبح فيه عظيما وستدهش العالم كله.
الخ — وقصة — باسكال — التى رواها أيضا — ولو انه تداركها بعدم الاقتناع بصحتها تماما ، عن انتفاخ البطن وسحر العجوز ، كلها تشكل أهمية عظمى تفقد علماء النفس فى تحليل طبيعة — ولسون،

ـ نفسه أن شذوذا مخيفا لابد أنه يكمن فى أعماق ولســـــون بمقتضاه اصابه هذا الجنوح العاشق لكل غريب وشاذ ومخيف ولا علمى .

وقد تكون هذه الرؤى انعكاسا من شذوذ جنسى ممزوج بسخط وعدم اكتراث كما هى عند رامبو ــ أو عند سورين كيركجارد ــ ، ان تصور وجود مصنع على سطح ماء بحيرة أو تصور هذه الغرفة كعربة شحن متحركة ليس شيئا بذى بال انه مجرد احتيال وخداع يلجأ له العقل فى نزوة غامضة وما هذا الاحتيال التظليلى بذى بال انه لعبة ومن حق اللاعب أن يلعبها أما أن يعلق عليها ناقدا كل القيمة فى اعطاء تفسيرات وخلق معايير جديدة أو مسحة فلسفية فهذا أمر مضحك حقا .

يقول ولسون ان ــ اللامنتمى صاحب رؤى ــ والرؤى بهذا المعنى موجودة عند الكثير ، ولكن البعض لا يملك القابلية أو الرغبة للافصاح عنها ، وبعضها تأخذ شكلا ساذجا أو طلبقا أو خرافيا فهل ان كل أولئك أصحاب الرؤى هم لامنتمون . . . من الجائز أن يكون اللامنتمى ــ شأنه شأن كل ذى رؤى ــ ان يكون صاحب رؤى لكن هل ان الرؤى هى التى تحرك اللامنتمى . . ان ــ نجنسكى ــ لم تخلقه رؤاه بل انه وكشخص اجتمعت فى شخصيته الشــــــذوذية الجنسية والموهبة الكبيرة ، فكانت لديه الرؤى كارتباك جنونى مذهل و ــ رامبو ــ نفسه لم تدفعه رؤاه لأن يذهب الى ــ الحبشة ــ ليعيش حياه جديدة بعيدا عن الأضواء والانظار هاربا عنها وراء ستار من المجهولية الكثيفة . . المهم أن الرؤى ليست مقصوره على اللامنتمين وحدهم ولا تتخذ بالنسبة اللامنتمين الدور الفعال الأول .

٣ ـ اللامنتمي والفشـــــل :

الخطيئة التى لا يمكن ان تغتفر هى ميل بعض النقاد عند التقييم الاجمالى الى الكلام حول ماهو مكتوب فحسب وبالتالى اهمال التصرفات الفعلية ، ان ـ برتراند رسل ـ يكسب اليوم سمعة متعاظمة والسبب فى ذلك عدم قعوده فى صالونات موقعه النظرى بل خوضه غمار القضايا العالمية بدون تلكؤ وكذا ـ سارتر ـ(*) فمواقفه الرائعة الوضاءة تشهد له بمكانته العظمى والحساســــة والذى دفعنى لهذه المقدمة الصغيرة احساسى بوجود تحامل يظهر من حين لآخر فى كتابات ولسون ازاء سارتر وهو عندما يعطى صفة عامة لفلسفة ـ سارتر ـ يقول انها ـ صيغت بالعقلية والتشاؤمية ـ وان سارتر ـ لم يعط جوابا متجعا ـ عندما تكلم عن ـ الرعب الأساسى فى الوجود ـ ولا أعتقد أن نعتا جائرا ينطبق على سارتر كصفة التشاؤمية فهو وان مر فى ظروف معينة عاش فيها احباطا وتجارب مرة الا أنه بقى مؤمنا بالانسان ولا أعتقد ان تفاؤلا يبلغ درجة التفاؤل السارترى الآنى فى اقراره للحرية كمقوم أساسى ورئيسى للوجود الانسانى ومن هذا المنطلق نراه يشـــــترك فى المؤتمرات ويتدخل بشكل ايجابى واضح فى كثير من قضايا العصر الحـــــــادة .

ان التشاؤمية اقرار متعصب جامد بفشل الانسان ، واللامنتمى على ضوء التعريف السابق يستنفد نفسه برضا وشجاعة ويتقبل مصيره الفردى بدون مذاق تفاؤلى وتشاؤمى ان تهمة ـ التشاؤم ـ تهمة تنطبق على ـ ولسون ـ نفسه بل وبشكل اكيد نستطيع أن نرى ذلك عنده ، وهو يقول بالضبط :

(*) كان ذلك قبل موقفه الخاطىء من القضية الفلسطينية وقصـــوره عن ادراك أبعادها الانسانية بشكل حقيقى .

ـ اننى لمقتنع كاللامنتمى بأن حياة كل انسان لم تكن غير فشل ـ وكثيرا ما كرر ولسون نقده لبعض الكتاب أنهم لم يكتبوا عن الحياة و ـ النهاية المرعبة ـ والنقطة المهمة هنا هى ان اللامنتمين لا يمكن أن نقول عنهم انهم فشلوا لماذا ؟ .. لأنهم لم يتحملوا على عاتقهم برنامجا ثقيلا فلم ينفذوه ثم اننا لا نحاسبهم بمقاييسنا الاجتماعية ان اللامنتمى لا يخضع أبدا لمقاييس وتقييم المنتمين وشىء واضح ان اللامنتمى لا يعرف فشلا أو نجاحا ان الأمر الوحيد الذى يعرفه هو نشدانه نفسه بالشكل الحسى الذى يتقبله هو وان قاده هذا النشدان الى العدمية فذاك لا يضيره على الاطلاق ان الشخصيات التى قدمها لنا ـ ولسون ـ كشخصيات غير منتمية والتى قلنا عنها ـ انها ليست لامنتمية وانما تعيش لا انتمائية ـ هى شخصيات غريبة ومعقدة تعج بكل تلوث وشاذ ومفجع ومثير للقرف اضافة لابداعاتها فى حقول الفكر والشعر والقصة والمسرحية وان شخصيات كهذه لا يمكن أبدا ان تقود العالم ولا نستطيع ان نوفق بين اللامنتمى الفاقد الهدفية وبين قول ـ ولسون ـ : ـ لم تبلغ المجتمعات ما بلغته من المراحل التى تمتعت فيها بالصحة الروحية الا حين كان يقودها اللامنتمون ويتزعمونها روحيا . فكيف اذن تسوى المسألة .. مرة يعتقد ولسون بأن اللامنتمى يعتبر حياة كل انسان فشلا ومرة يعتقد انهم ـ أى اللامنتمين ـ منحوا المجتمع صحة روحية .. والتناقض خطير جدا فالذى يؤمن مقدما بأن الانسان فشل كبير فمعنى ذلك انه لا يمكن أن يكون موجها روحيا .. ان الأديان هى أكبر مانح للطمأنينة والراحة للأمم ، والأديان نفسها انتمائيةعظمى والأنبياء أنفسهم كانوا انتمائيين بشكل رائع بحيث يوفقون بين انتمائيتهم وعزلتهم المقدسة للتعبد والالهام وكذا لم يكن ـ بوذا ـ لا منتميا ولا ـ كونفشيوس ـ ولا ـ لاوتسى ـ . قد نستطيع اعتبار ـ أتيلا ـ و ـ جنكيزخان ـ من اللامنتمين الذين يمثلون الوجه المنفر والبشع للاانتماء اكثر من أن نستطيع اعتبار الحكماء والمفكرين الروحيين المؤمنين بالبحث عن

سعادة الانســـان لامنتمبن . ان اللامنتمي ليس من يعيش معزولا مقطوعا عن مجتمعه بل هو معزول تماما بحيث نقول ان لا هدفية تقوده ، ان هدفيته الوحيدة اشباع نهمه الخاص روحيا كان أو جسديا لذا فلا هدفية لديه أبدا .

والذى يتطلبه منا عالمنا اليوم الذى ســـماه ــ هكسلى ــ العالم الجديد الشجاع ــ عدم الغموض فى لجج الوهم والرؤى والاخيلة تاركين عصرنا بجرنا الى هاوية مفزعة واللامنتمون أنفسهم لا يمكن ان يقودوا مجتمعا.أبدا وقد أقر ولسون ذلك بقوله :

ــ كون اللامنتمين اقلية مبعثرة حائرة لا نملك أسلوبا ولا فلسفة يجعلهم عديمى الفائدة تماما . ــ وقد نســـطيع أن ندين ولسون من فمه فالذى كتبه مطولا عن اللامنتمى لم يكن الا خلطا ومزيجا عجيبا من معلومات متباينة ــ نؤكد سعة اطلاع ولسون ــ وتقذف القارىء ــ ولو بشوق ــ الى لا شىء بل يحس الانسان القارىء فقدانه الحماس والحرارة . ان ولسون يتكلم عن شخصياته باســـتعراض تاريخى ومن زاوية نظره هو لذا فالقارىء بتزود بالمعلومات ولكنه يدرك انه بارد تماما .. ولكن الادانة واضحة هنا لقوله : ان اللامنتمين عديمو الفائدة فهو يحاول ان يقدم فلسفة جديدة لهم وهو بمجرد ان يقدم فلسفة ــ ولو انه يعتقد ذلك فحسب ــ يتحول سريعا الى منتم ، وقد أعلن لذلك بنفسه على اثر ضجة ــ اللامنتمى ــ عندما تحول على الرغم منه الى طبيب أو شارح أو واعظ فقال : اننى بدأت بالتحول الى منتم ــ .

ولســـون والفلســـفة :

ــ ان الدافع الرئيسى لكتابة سلسلة ــ اللامنتمى ــ المكونة من ستة كتب ، هو الشعور باليأس ، ثم أشرت الى ان ما نحتاج اليه هو عمل دعائمي يعزز الدعائم للفلسفة الحديثة ومحاولة لتقديم

قاعدة لتطور مســــــتقبلى وانا من هذا الكتاب احاول اعادة البحث الدعائمى هذا ـــ هذا ما قاله كولن ولسون ـــ ومنه نستطيع أن نفهم انه يحاول الدعوة لفلسفة جديدة . ان الفلسفات طبعا ليســـــت مجموعة أفكار أو آراء متناثرة ولا هى مجموعة دراسات فحسب والا لأصبح الكثير من الكتاب فلاسفة .

الفلسفات هى مذاهب كبرى يرتبط بها العالم وتمسح سطحه بشكل يوثق كل الأفكار والآراء والفنون والسياسات به ولا تبدل المذاهب هذه الا بحركات التبدل التاريخى المتصيرة من التبدل فى الكيان الأساسى للمتجمعات . وهذا ما أوضحه سارتر بنفسه ، خاصة عندما أعلن عن أن الوجودية ليست فلسفة وانما هى طفيلية تمتص غذاءها من الفلسفات الأخرى ان ـــ برتراند رسل ـــ مثلا فى ـــ ابجابيته المنطقية ـــ او ـــ المنطقية الذرية ـــ هو قطب كبير فى الفلسفة وما نظرة ـــ ولسون ـــ المتعالية ازاءه ـــ باعتبار فلسفته مفتعلة ـــ بقادرة على تبديل حقيقة ذلك . والفلسفات دائما ذات علاقة لا يمكن تخطيها أو غض النظر عنها بالتطور الانتاجى المحدد للمرحلة التاريخية فالبراجماتية مثلا ـــ الذرائعية ـــ وفلسفة رسل ما كان بالامكان أبدا وجودهما فى العصر الوسيط ان عصرهما هو عصر النصف الأخير من القرن التاسع عشر وكذا القرن العشرين وبالضبط فلسفتان لا تنشآن الا فى حضن الآلة والتطور التكنيكى الهائل والتناقض الحاد بين القوى المنتجة وأسلوب الانتاج انهما مرتبطتان بعصر العلم والعمل والاستثمار الواسع المدى .

لنعد الى ولسون انه يسمى فلسفته بالوجودية الجديدة ، على اعتبار ان نقصا فى تفكر هيدجر وسارتر دعاه الى ان يوسع من الوجودية باطار جديد وهو يأخذ من ـــ جوتيه ـــ مثلا له بقوله : ان وجوديتى اقرب الى فكرة ـــ جوتيه ـــ فى الثقافة التربوية ـــ وفكرة جوتيه فى التربية هى عن التربية الحياتية الحقيقية لا التربية

الجامعة وجوته فى الحقيقة ليس فيلسوفا تماما كما يدعى ولسون معتبرا الفضل فى ذلك لريدولف شتايز ــ الذى نشر مؤلفات جوتيه الفلسفية . ان جوتيه شاعر وروائى وصاحب افكار فلسفية لديه نضج وحكمة بحيث تؤهله لاحتلال مكانة فكرية مرموقة أما كونه فيلسوفا فهذا ليس الا من قبيل المبالغة والا فأين محله من سقراط وافلاطون والأكوينى وديكارت وهيجل وماركس وجون ديوى ان وجودية ولسون الانتقادية تحاول تبيان فشل الوجودية فى توضيح الافتراضات والاخطاء وتنصب انتقادات ولسون بذلك حول ديكارت ولاسيما فى مقولته : ــ أنا افكر اذن أنا موجود ــ . وولسون يحاول جهد الامكان اثبات فشل اللغة فى رسم التعقيد : (التفجير والتراجع) ان التأكيد على معرفة حدود اللغة يعتبر كما يرى ولسون دعامة الوجودية الجديدة . أى ان ولسون يريد اضافة لغز جديد الى الغازه الأخرى ، وعلى العموم لن ينجح مهما قدم من هذه المناقشات فى اعطاء فلسفة متكاملة ، ولن تتخذ الوجودية رداء عصريا على يده لأن سارتر استطاع تخصيب الوجودية واغناءها بشكل لم يسبق له مثيل تحولها من صرخات احتجاج وتوجع وتساؤل فردية الى حركة نشطة تسهم بشكل مباشر وجدى فى الشئون الـــــفكرية .

نظـــــرة اضـــــافية :

ان كولن ولسون ليس لامنتميا ، واللاانتمائية باطلاقية لايمكن ان تتمثل انما هناك مجرد حالات لا انتمائية معروضة ، وولسون اعتمد على ثقافته الغزيرة ومطالعاته وقدم دراسة عن ســـــيرة شخصيات معينة مسلطا ضوءا من الجهة التى يريد . وما قدمه لا يحمل طابع الشرح والتوضيح بل يخلق التباسات كثيرة فى حقل الفكر الذى يعتمد على التنظيم والمنهجية والضبط الجدلى ان ولسون بحق هو نتاج عصره حيث العلم بشمخ بمنعة والى جنبه الفشل . ان

المجتمع الغربى لا يمكن ان ينتهى حضاريا ولا تسقط حضـــارته وانتهاؤه حضاريا لا يقره الا أولئك المؤمنون سلفا بأزلية النظام الراسمالى واستحالة تغيره لانهم عندما رأوا سقطة الانسان وفشله لم يتصـــوروا ان تبديلا يحدث فى بنيات المجتمع كفيل بازالة كل تناقض وغير مقبول .

أما كان من الأجدر بولسون أن يساهم فى ايجاد حلول حقيقية لمجتمعه بدل ان يغرقنا ويغرق نفسه فى الرؤى وأشباح — بليك — ويأس — اليوت — ومتى كانت هذه طريقا للارتقاء الاجتماعى وفتحا جديدا للانسان الى مملكة الانسان .. وهل ان الانتمائية السالبة عند ولسون والتى أراد فى البدء تصويرها بشكل لا انتامئى قادرة على الوقوف مع العالم فى صراعها ضد العالم فى نفس الوقت كما يرى كافكا ..

التفرد والاعتراف عند ((أندريه جيد))

السؤال الذى غالبا ما راود الأذهان وظل محتاجا لجواب هو هل ان الأديب والفنان يقدمان نتاجهما تعبيرا عن الذات الناقدة لدى كليهما أم أنهما يكتبان بلغة الجميع وروح العصر ؟

ولست هنا فى معرض اعطاء جواب تفصيلى حول تلك القضية بل أود هنا تبيان أمر لا مفر من التحسس به وادراكه ألا وهو كون الانتاج الذى تقدمه الأديب أو الفنان مهما بلغ من درجة فى الاجتماعية والابتعاد عن (الأنا) لابد أن يحمل ظلالا لنفسية المبدع الفرد وذهنيته الواعية ، ان للأديب فى كل كتاباته ظلالا وملامح لشخصيته ، ومهما انتأى الموضوع عن نفسية الكاتب ومهما تبادر للآخرين من تباين شاسع بين الأجواء التى يحتاجها الكاتب وبين أجواء موجوداته الأدبية فان الحقيقة تظل راسخة وأكيدة لتنم عن بصمات أصابع أحاسيس الأديب وأفكاره .

ان الأديب لا يستطيع السطو على مشاعر الآخرين ، انما يحاول اقحام مشاعره وصوره فى الاشكال الانسانية التى يتحدث عنها ، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان مظاهر الاعجاب التى نمن بها عن كاتب معين ، انما يمثل تقديرا خاصا لصفة من صفاتنا سواء اكانت لدينا أو نتعشقها ، ونتمني كونها عندنا وهذه الصفة وجدناها

متمثلة لدى ذلك الكاتب ، وصدقا ما قاله نيومان : (أن الذين يعدونني رفيع الشأن فى مجال الفكر لا يحترمون شخصى ولكنهم يكنون هذا الاحترام لخيال من خيالاتهم يحمل اسمى) .

ان تأكيدى على هذه المحصلة الاستنتاجية ، لا اقصد بها خلق انشطار تكوينى بين (الأنا) و (الآخرين) .

ان تقديس الذات وتضخم عالمها ، مع انغلاقاته وظلامته ، ليس هذا ما نرومه اليوم ، انما القصد من وراء ذلك هو الرجوع الى حكمة سقراط العتيدة « اعرف نفسك » لأن معرفة النفس ، مع جزئيتها ، وبالدرس المتتبع الواعى لآثارها وأبعاد عطاياها ، هى الحل الوحيد لتحقق حرية الفرد تلك الحرية التى بتعينها يتعين الوجود القاسم والأعظم لوجود كل الافراد .

ان هذا التأكيد على الرسوم والأخيلة الفردية التى تبدو على أكثر المعالم الفكرية والأدبية جماعية ، سيكون تفتيتا لكل الارتباطات والتماسكات الضابطة لهذا الكون العجيب ، فيما اذا أطلقناه هكذا وبشكل سائب لاواعى وغير محدد .

ان الحقيقة هى عدم النسيان أن كل الروافد تنصب فى البحر وان الغاية التى نختتم بها كل ذلك ان تكون هذه الذات التى نستقصى آثارها وبقاياها ورموزها وعقدها ، أن تكون خلية فى الذات الكبرى .. المجتمع والانسانية ، وبذلك نستطيع على الأقل أن نجنب أنفسنا خطر الانزلاقة العظمى ، خطر الاحساس بحماقة الوجود وتفاهة صنع العالم والعشوائية الحضارية .

وفى غمرة الدراســة المستمرة لحياة كبار الأدباء والناقدين والفنانين نجد نوعا غامضا يقدم لنا انتاجا وفيرا ، وغنيا بكل شىء سوى أنه يفتقر الى شىء واحد هو اختفاء سيماء شخصية الكاتب

او الفنان وهنا يتولد لدينا تساؤل محرج ، والواقع ان أولئك انما يدللون على غموض شخصياتهم وتسللها فى مغاور ومتاهات ملتوية لا تظهر فى مسارب الكلمات ، وانما تتخفى وراء ظلال الكلمات وخلف تعاريجها وفى نجوات خلجانها . انهم يتكلمون عن أنفسهم اكثر من سواهم دون ان يجعلونا نفهم كيف تم ذلك ، ولكنهم على كل حال يرضون شئونهم العاطفية ونزواتهم الغامضة وهذا ما يهتمون به فقط دون أن يلقوا بالا لقارىء أو متفرج ، انهم عظماء وعظمتهم تكمن فى كونهم لا يرغبون أن يدس رقيب أو ناقد متطفل فى شئونهم ، ان لديهم ما يخصهم وحدهم ويكفيهم من خصوصيته انهم يعيشون له وجها لوجه بعيدا عن كل عين دخيلة أو لسان متطاول .

* * *

قد يكتب قصاص قصة ، وننظر بامعان الى هذه القصة ، فلا نرى ثمة رابطة بينها وبين كاتبها ، الشخوص لا علاقة للقاص بهم فى حياته الاجتماعية والحدث لا يمت بصلة ، والحبكة تتم على حساب الموضوع لا على اثارة ظروف القاص وتهدجاته الحياتية ، وقد نستعجل فنقول : (حسنا ها أن هذه القصة كتبت دون أن يخلف فيها صاحبها أثرا يدل عليه) ونقول ذلك بلهجة مملوءة حرارة ويقينا ندعمه بقين آخر بعدم وجود معارضة أو شبه رأى ولكن من يعلمنا ان القاص ، يعجبه فقط ان يدغم اسما يحبه فيطلقه لشخص من شخوص القصة ؟ ومن يعلمنا ان كلمة ما أو لفظة ، ربما كانت ذات ارتباط روحى وثيق به بحيث تذكره بقضايا حادة أو معاناة صادقة عاشها ويعيشها فأدخلها ، بحيث لا تعنى عندنا شيئا وعنده تعنى كل شىء ؟! .

لنفترض ان هذا القاص قد أحب ، وفى يوم ما ، فوجىء بمحبوبته تخبره بقسوة باردة (أنت ساقط) ، وكتب هذا القاص

قصـــــة فى فترة لاحقة ، وفى موقف ما يتهم من خلال حوار أحد شخوصه (أنت ساقط ، انت ساقط) ان القضية عندنا لا تعنى وجود ارتباط ، بل اننا وبتداعى المعانى لا نصل الى شىء .

أما القاص نفسه فوحده يعلم أهمية هذه الكلمة وعمق تأثيرها، انه لا يريدنا ان نكون بلاء جديدا لا تتحمله نفسه المرهفة ، ان هذا النوع من الأدباء صناديق مقفلة حتى وان فتحت فان ضبابها يحرم عيوننا من رؤية محتوياتها ، اما النوع الآخر فبدون مواراة يقدمون ما يعود لهم على هيئة (اعتراف) ، انهم يلغون الحواجز التى تبعدهم عن الناس فيتكلمون لتكون كلمتهم أخيرة لا تجددها اعترافات اخرى واندربه جيد من هذا الصنف .

ان الفنان الحقيقى هو ذلك الذى يملك من الجرأة النادرة ماتخوله حق المجابهة الذاتية ان هذا نراه يسعى بكل قابلياته الطبيعية وقواه من أجل القيام بسياحة طويلة متعبة فى عالم داخلى مغلق ، ان فنانين كأولئك يستطيعون ان يمنحونا فنا خالدا نحس ازاءه بانحراف معجب وجدانى ، ان نقطة البدء فى مسألة البدء والمرحلة الاولى فى تلك الجولة الطويلة ، ما أستطيع تسميته بحيوية السبات أو السبات الحى ، حيث يظل الأدب معاقرا نفسه من أجل خلق اطمئنان كاف ومعرفة عن الدخائل الوجدانية ، لقد قدم لنا جيد نفسه فى أدبه لقد رأينا فى كتبه ملامحه ، رأينا عينيه النفاذتين وتقطيبته الكشافة ، وهذا بعد المظهر الأول .. مظاهر الفردية التى جعلت من (جيد) شيئا كبيرا فى تاريخ الأدب والنقد .

ان موت والد (جيد) المبكر وبقاءه برعاية ثلاث نسوة « أمه وخالته كلا وشاكلتون صديقة الأسرة » ان ذلك اكسبه حرية تامة فى التصرف واعتدادا فرديا متميزا .

ونمت هذه الفردية بجلاء ضمن أواسط متباينة تعزز هذه الفردية ، ان الأذكياء والموهوبين تتفتح مواهبهم وتكون ساعة الصفر لديهم هى ساعة الخصام مع كل القيم ومجموع المحصلات ، ان خصاما قد ينتهى بعض الاحيان الى صلح ولكنه على كل حال خصام لابد منه لتقويم الاعتماد على الذات كأساس متين تنطلق عليه ومنه كل التطورات والنفثات الابداعية ، لقد ردد جيد كثيرا (لست كالآخرين) وهذا التأكيد يكاد يأخذ عنده طابعا دينيا ، ان هذا الشعور لو استمر لاكتسب طاقة تدميرية تحول جيد الى قذيفة نارية متجددة التفجر ، لقد كان من الجائز ان يتحـول جيد الى (نيتشه) فيما اذا لم يكبح جيد جماح هذا الايمان الحماسى بالاختلاف عن الآخرين .

ان هذه الفردية المتضخمة جعلت من كل نتاجات جيد ذات قوة كهرومغناطيسية قوية الجذب تكاد تنقل كل أحاسيسنا الى أجوائها ، لقد أكد جيد مرارا على ان الأديب هو (من يجعلنا نخرج من ذواتنا) .

ان هذا الخروج بقدر ما يكون ، تخطيا عن ذاتنا وبديهى ان هذا التخلى مؤقت وزائل ، يعنى فى نفس الوقت دعما للذات ، ذات جيد ، الذات المتنورة والبصيرة الفعالة ، لقد كتب جيد عن نفسه كثيرا وجاءت روائعه صورة وشكلا من جيد نفسه ، فبقدر ما كان يكتب ويعترف كانت تنمو لديه خصائص نفسية قد تعتبر مرافقة لكل ذوى الحس الصادق المرهف ، لقد كانت العصبية وحب كل مفاجىء ومثير وغريب ولا متوقع ، وكذلك التهور الذى يمزق رتابة الشخصية وسكونية محيطها ، لقد كانت تلك مظاهر لهذا البزوغ الفـردى المتنامى بشموخ وصدامية .

ان العشق المطرد لـ « اللامتوقع » ، يمنح النفس متعا جديدة وطرافة فنية تلون الذات وتجنح بالروح بأرفافة ممتعة ، لقد كانت هذه الصفة عند جيد منذ طفولته عندما كان يبحث عن كل جديد مفاجىء ومثير ، لقد كان يعمل الكثير دون ان يكتفى بما يتوقعه لقد كان يتوقعه ذلك الذى لم يأت فى حسابه ، ان جيد قد منح لمفاهيمة جدية مزاجية مضادة لما اعتدنا عليه ، الا نرى هو القائل : « ان أغلى وأنفس ما فى ذواتنا هو ما يظل غير معقول » .

ترى ما الذى تحويه هذه الذات العجيبة ، وهل أن الكثير بما اخفاه عنا يملك حظا كبيرا مما لا نتوقعه عند جيد ؟ ان هذه الفردية تصفعنا بقسوة عندما تخبرنا بلا النواء انها لم تكشف كل اوراقها لنا ، وازاء هذه الحالة نظل فى حيرة كبيرة واندهاش غريب وأى اندهاش نستطيع به ان نوازى انتقال جيد المدهش من الصوفية المسيحية الى المادية المتطرفة ، ومن ثم المزج والرجوع من طرف لطرف ، تناقض مستمر ، ان هذا ما لم يكشفه لنا كلودبل فى كل رسائله لجيد ، بل يبدو أن كلودبل نفسه يجهل الكثير عن خصائص جيد بقدر ما يعرف الكثير من طباعه .

لقد حث كل انسان أن يعطى لذاته وجودها الكامل وفى هذا مقاومة لكل التفتت والتوزع والتبعثر الكيانى للانسان وهذا ليس بالعملية اليسيرة العادية ، ان الوراثة والبيئة كلتاهما تأخذان من الانســـــان كل وجوده ، واذا به طبقا للتحليلات العلميـــة السيكولوجية والسوسيولوجية مقسم الشخصية ، للوراثة نصيب وللبيئة نصيب ، ان خلق الوجود الفردى انما هو تحد للتوزع ، وهذا التحدى لن يكون شيئا مذكورا مالم يجعل من نفسه بداية التوحيد للوجود الفردى .

ان التوحيد من زاوية الاستدلال الفلسفى ليس بالهين والسهل بل انها أشق مهمة تنتاب الانسان ، انها لمرحلة جد طويلة من الدرس والوعى تلك التى تكفى ليحس فيها الانسان بتطاير شخصيته ومن ثم لهى مرحلة أطول تلك التى بغنبها بالتوحيد والتماسك ومعرفة المصـــــــير ..

ولذا عندما يقول جيد : « يجب أن يجرؤ المرء على أن يكون ذاته » انما يؤكد ان هذه الجرأة ضرورية جدا من أجل أن ينهى المرء بقاءه واجهة فارغة بليدة نجرى وراءها الاحداث والتأريخ والناس .

ان القوى الخارجية ، قوى المحيط الخارجى التى تحصر الفرد ضمن أطرها وفى حدود أسيجتها وبواباتها . قد أو من الضرورى تصوبرها أول الأمر بصــــــورة العدو التقليدى ، ولكن وقتية هذا التصور يجب ان تحد من الطيش والغلو الفكرى ، حتى لا تقدم كما أقدم جيد على اعتبار « ان كل واحد منفرد أغلى وأنفس من الجميع » انه لا يرضى ان يقول ذلك سواه ، ولكنه وهو المملوء غريزيا بشعور الاختلاف عن الآخرين ، ومادام طير « الكنارى » قد حط على قبعته ، فلابد من الاحساس اذن بكونه يملك سمات غريبة تعطيه القداسة والرجحان !

ولابد لهذه الفردية المارده ان تتعثر أول الأمر قبل ان تمنح لنفسها شكلا ثابتا فى الراى والنقد والفن والتصرف ، ولكنها على العموم وكفردية واعية متينة على أساس الاستقصاء المصـــيرى الملهم فى الكينونة والتطور والعدم ، لابد ان تحمل فى نفسها جوانب جماعية اخرى تعطى للآخرين ولو شيئا ما فى ملحمة الفرد وفعلا بدا هذا واضحا عند جيد منذ البدء ، لقد كان يتمنى ان يكون محبوبا من قبل الآخرين ، وكلمة انتقاد بسيطة أو عدم رضا تكفى لكى

تقص مضجعه وتؤلمه كما لم يؤلم سواه ، ان هذا الحب الصوفى الخارق فى ان يكون محبوبا قد دفعه لان يسهم بكل جهده من أجل ارضاء الآخرين ، بشـــــرط أن يكون ارضاؤه للآخرين كما يقيمه ويحدده هو ، وهذا ما يدفعه لان يبحث بالحاح واهتمام بالغ عن مدى رضا الناس عنه ولقد قال : (أن سؤالى الخالد وهذا كابوس مرضى هل أنا محبوب ؟) .

وهنا تكمن العقدة الشاقة !

كيف يستطيع (جيد) التوفيق بين ذاته المرهفة المبدعة الناقدة وبين ارضاء الآخرين الذين يعتبرون كل ابداع اجهازا على قيمتهم واعتداء على مقومات عاداتهم وأفكارهم ؟

وهنا تتحدد الحرية ضمن حدود عسيرة التخطى ، ان الحرية وكادراك واع للضرورة تعتبر النقطة الشائكة هى نقطة التضامن بين الذات والذات الكبرى ، وهل من الممكن الوصول الى ذلك ، ان العباقرة والموهوبين يتأرجحون بين السخط والرضـــا والنقمة والانخراط لفترات طويلة ، فأية حرية ممكنة للذات مع ان الرقيب العام يحاول دمغ الذات بخاتمه المختوم !

لذا فلا عجب أن يقرر جيد « انى أوافق على ان الانسان ليس حرا ابدا » وهذا القرار ترى أين محله من مقولة سارتر عن الانسان « كما حكم عليه ان يكون حرا الى الأبد » وهذا مالا أعتقد ان الجيل الحاضر يستطيع ان يقدم بعض الجواب عن جوانب هذا الغموض الأزلى والاشكال الصعب ، ولكننا بأية حال لا يمكن أن نعتبر رأى جيد السالف عن انتفاء حرية الانسان الأبدى هو رأيه الثابت بل أن لديه آراء أخرى قد تكون على النقيض من هذا الرأى تماما ، وما ذلك بغريب فالمظهر البارز من مظاهر الانفرادية هو التناقض ، ولا نقصد بداء التناقض ، التعثر الفكرى والارتماء الأعمى من شاطىء

لشاطىء بل نقصـــــد به التناقض المفعم بالجلاء والرؤيا والتعمق الفكرى ، انه تناقض الومضات الفكرية ذات البريق المدهش .

ان فردكة جيد المبصرة قد فتحت له عوالم عديدة من الفكر دفعته الى أن ينكر الكثير مما شيده الأقدمون وما آمن به أبناء عصره لقد ظلت هناك مسألة كبيرة ترددت على الأفواه من جيل لجيل ألا وهى مسألة الخلود ، وكان جواب جيد حولها النكران التام للخلود ، ان اليأس من أزلية الحياة واستمراريتها قد دفع جيد الى ان يعتبر كل خلود ما هو الا مظهر خادع تلجأ له الانسانية لتضميد الجروح وتهدئة الخواطر .

ان تخليد الموتى لا يمنح الموتى حياة فعلية ، انها أسطورة يترنم بها فم الاحياء على حساب المساكين الذين اندثروا وواروا التراب .

والجدير بالذكر أن (جيد) لم يكتف بنكران الخلود فحسب بل انه أهان الخلود فيما لو كان أمرا موجودا ، ان تخليد شىء ما يعده (جيد) قتلا للحياة وتهويماته البهيجة (أيها الأحمق ، بأى فصل من السنة تكتفى ؟ فصل البراعم أو الازهار أو الاثمار ؟ فى أى برهة حتى ان حياتك الخاصة تجرؤ على القول ، اننا نعيش الآن فلنبق بلا حراك) ان الخلود فى رأيه لو أصبح واقعا لكان تجمدا للزمن واماتة لدفقات الحياة .

ان هذه التأكيدية المباشرة والملحة على عنفوانية الذات لدى جيد ، لم تكن مجرد هنات مكرية ، أو معالم روائية أو انتقادية معبنة ، بل انها حقيقة تمثل التكامل الجيدى ، وسر هذا الكمال على ما أعتقد هو البوح ، الذى يشكل ايمانا مطلقا بالذات بعد أن استنفدت كل وسائل التعبير الممكنة والاعتراف عند جيد متمثل فى كل كتبه ومذكراته ، لقد بحث فيها عن أصغر خصوصياته ، وعندما

نسمع رأى جيد فى وعما كتبه سنعلم حينئذ علم اليقين انه رسم نفسه كثيرا ، اتفاقا مع رأيه ان التخليد من قبل الآخرين ليس الا تدجيلا ، والخلود الحقيقى مشروط بذاته التى لا تكتفى بحيز ولاتبقى حبيسة ركن أو زاوية لقد كانت كتابات جيد الاعترافية ليست محاولة لاخبار الرأى العام بثقته به ، انما كانت كتاباته عملا جريئا وتتمة للاحتدام العنفوانى الجائش فى أعماقه ، ولربما كان أكثر من سواه من بقية الكتاب ، يعتبر الكتابه ضرورة لازمته من أجل انقاذ نفسه من هذا التشاؤم والرعب ولقد كان يقول : «لم أكتب أى كتاب دون أن أحس بضرورة عميقة لكتابته خلا « رحلة أوريان » وحتى هذا يخيل لى اننى وضعت فيه كثيرا من نفسى » .

واشد ما يظهر لقراء انتاج جيد وضوحه فى التهرب من الفكرية والمثل السائدة فى عصره ، لقد كانت وستظل صفة « فليتكلم الاحساس » هى الصفة الوحيدة التى سببت عظمة جيد وكذا نقطة خلافه مع الناس .

وهنا قد تتطلب منا أمانة الاستقراء الاجابة عن شىء ما لابد ان يثير شيئا من الحيرة فى نفوسنا ، فالى أين توجهت هذه الفردية الجيدية المتدفقة والمتحدية والخرقاء حينا والبناءة حينا آخر ؟ ان المفهوم عن القتلة هو انهم أكثر الناس تمثيلا واثباتا لفرديتهم ولكنها الفردية الخبيثة التى تعبث وتخلق التمزق فى أنسجة الحياة وسننها ، وفردية جيد ماذا يمكن أن نقول عنها ؟

ان جيد لم يترك هذه النقطة بل اشار اليها كثيرا بل وخصص جهدا كبيرا من أجل تناولها وبحثها ، بل انه ربط انفعالاته بالانفعالات الجماعية وانكر أن تكون له أحزان شخصية بل انه عد أحزان الآخرين هى أحزانه وهذا بالضبط يشكل نقطة بدء العناق الحار بين الذات العظيمة الخلاقة وبين المجتمع الكبير .

ان صيحة جيد « يجب الا تكون للمرء احزان شخصية وانما
يجعل من أحزان الآخرين أحزانه بطريقة يستطيع معها ان يغيرها »
ان هذه الصيحة ليست انخراطا سلبيا مع الجميع فحسب ، بل
انها انضوائبة تغيرية تسهم فى عملية التبدل والتطور والتجديد
وهذا الرأى لا يصدر الا من الذات التى وعت دواعى وجودها
ونوعيته بالقباس الى الوجود العام . ان الايمان الذاتى الواعى
والظن يوصلنا فى النهاية الى الالغاء اللاشـــرطى للذات وبعد أن
تكون الذات قد انهت صراعها . تبدأ مرحلة جديدة ونهاية مرحلة
العراك الذاتى ، ان الاعتراف عند جيد ابتدأ مع تعاظم فرديته ،
وكذلك رافق مشاعر الارتباط المجتمعية التى آمن بها فى آخر مرحلة
وها أنه يعترف ويقول : « أنى أضحى بنفسى مختارا ، لقد توصلت
الى هذه الدرجة التى لم أعد أســــتطيع معها التقدم الا بمحاربة
نفسى » .



فـــوكنر

ان التوازن الذى حافظت عليه شخصية (فوكنر) كان السبب ولحالات عديدة فى تقديم أجوبة واهنة حول (فوكنر) الانسان على اعتبار ان الشـــخصـة المتوازنة هى احتفالية بقدر ما وتنكمش فى داخلها وضــــعيات غريبة تظل مجهولة اغلب الاحيان . لذا فالجهد المبذول لفهم (فوكنر) ينبغى ان يدخل من هناك أى من الجانب الخفى غير المسموح به لا من خلال الباب الذى أضاءته جائزة (نوبل) . وعندما كان (أندريه جيد) يتحدث عن فوكنر باعجاب انما كان يصدق القولة الجيدية (أيها الاحساس : انك لأجمل من الفكر نفسه) . وفوكنر كان حسيا يمتلك (القابلية السلبية) التى تحدث عنها (كيتس) ، فهو اذ ينصـــت باهتمام لأحاديث الرجال في (المحكمة) كان يتهرب من مقابلة (أهرنبورج) والوفد الذى معه (لانهم مولعون بالأفكار) وهو لا يطيق ذلك ! و (اللامنتمى) نفسه حسى بالدرجة الأولى ومن هنا تكون القضـــبة واضـحة جدا : العقلى لايمكن ان يكون لامنتميا وفرار فوكنر من المعاملات العقلية كان تعبيرا عن أجواء لا انتمائية تســـاهم فى تشكيل داخل فوكنر . وحيث ان (اللامنتمى) المعاصر يمثل طرازا صوفيا أو طرازا آخر كـ (أرلوف) أحد القتـــلة والذى قال عنـــه (دستويفسكى) : (كان جليا أن لهذا الانسان كامل القدرة على

التصرف بنفسه بشكل لا حد له . كان يزدرى أى لون من الوان العذاب أو العقاب ولا يرهب شيئا على وجه الأرض) .

اذن نستطيع القول ان فوكنر لم يكن لامنتميا بل كان يقف فى الدائرة الوسطى بين المنتمى واللامنتمى حيث تتظافر الجهتان على خلق الطقس الفوكنرى . وهذه الدائرة ملغوزة كعلاقة احتجاج كونيه راعيه وهى نفس الدائرة التى قتلت (همنجواى) وحاول فوكنر أن ينفلت من طوقها عبر الارتداد الزمنى . ان هذا الارتداد الزمنى هو يحد ذاته محاولة لخلق زمن جديد واذ تكون هذه المحاولة: عملية رجعية بالنسبة للعقليين تكون بالنسبة للشعراء والحسيين تحررا من النسبى والمعقول والمتوقع والالية الزمنية . وهذا التحرر نفسه ايقاع للصحو اللاانتمائى أن (مارسيل بروست) كان لامنتميا فى (البحث عن الزمن الضائع) وكان هذا صحوه الوحيد الذى مر له من خلال المرض . وبالنسبة لفوكنر كانت الوضعية مشابهة . وثمة درب آخر أوغل فيه فوكنر كفردى متنصل عن كل التقاليد الاجتماعية السائدة مؤكدا استجماعه لقوى عالمه الخاص كمتوحد غير ملزم بالتقيد بأية مواضعات رسمية أو عرفية ، هذا الدرب يبلور الجوانب اللاانتمائية عند فوكنر بوضوح (كان يمشى حافيا مثلا طويل اللحية دون أن يهتم لرأى الناس به كحفيد الكولونيل فوكنر) .

وهذه الفردية المتأملة الشديدة الاعتزاز بنسيجها كانت فى نفس الوقت تمثل التمرد البرجوازى الصامت الذى يملك شكليا وضع الادانة . وكان (العنف) الذى بشكل الجو الأفضل والغالب فى روايات فوكنر هو نفس (العنف الامريكى المنعكس عن وضع شاذ) عنف همنجواى سابقا وعنف (نورمان ميلر) حاليا ، وحيث أنتهى عنف هيمنجواي بنهاية تراجيدية بطولية وسلبية في

نفس الوقت وتحول عنف ميلر الى سـخط وثورة ضـد نظام البنتاجون والاحتكارات الامريكية ، كان فى الجهة الأخرى يقف عنف فوكنر ضـمن الحالة الاتزانية المأزومة . وكان بالامكان أن يكون العنف الفوكنرى موقفا لا انتمائيا سـريعا وقطعيا ــ كهيمنجواى المنتحر ــ لو لم يلجأ الى أسطورة المعاكسة الزمنية وخلق عالم فوضى جديد يرتكز على الماضى .

ان فوكنر استطاع ان يرسم صورة دون أن يكون فى ذلك كرامبو ــ الذى كانت لديه امكانية ارادية ضـخمة باضـعاف الحواس وخلق اتصال جديد مع العالم عن طريق آخر ــ ولو ان فوكنر كان شاعرا ! فرامبو كان يرقب عالمه عبر رؤى واخيلة تنطلق فيما فوق الواقع فى حين أن فوكنر كان يكتب بلا وعى غريب أحيانا لحد أنه كان يقدم انطباعا واثقا عن حالة الخدر التى عاشها كحولنا وكما عاشـها (هكسلى) و (سارتر) عن طريق المخدر ومن هذا نستطيع أن ندرك أن فوكنر كان تعقيدا غريبا يعقد صفقة أو أكثر مع اللاانتماء . ولكن جذوره الطبقية واحسـاسه التاريخى الموروث بطبيعة كينونته واتصالها بالأمس كان تقف أحيانا لا ليعد بوضع التزانى ارستقراطى بل ليفرض ذلك باستعباد .

وهنا وعند هذه الحالة وفى المنطقة المتوسطة بين الانتماء واللاانتماء كان فوكنر يمثل الكحولى الغامض والفردى النف الذى يحاول أن يفك نفسه عن شداد الحاضـر والذى اتهم بالسـادية والتشـاؤم الكونى ، وفوكنر الذى يمثل أيضـا الشـهامة والخلق والشـرف والأمل والعطف والتضـحية (مجد الماضى كما أوضـح ذلك فوكنر نفسـه) . فوكنر الذى يمثل اللامنتمى الحسى وفوكنر المنتمى للماضى والذى يتكلم باخـلاص عن (السارتوريس) .. فوكنر الروائي العالمى الكبير الذى تكلم فى

(الحرم). عن (الشمالى العنين الذى اغتصب امرأة جنوبية بعرنوص ذرة ولم يتكلم عن المحرومين فى امريكا ، وعن الاستغلال والقهر ومسخ الانسان وعن الاضطهاد الذى تمارسه أمريكا ضد الشعوب . فوكنر الانسانى ، وفوكنر الذى عقد فى وقت ما الآمال الجسام على (جون شتاينبك) المعروف اليوم ! . ومن هذا المقباس ينبغى ان نفهم فوكنر كلقاء بين الاتزان واللا اتزان كشخصية تتحدث عن الماضى والعنف وتحطيم الزمن كأى نموذج شديد الفردية تجذبه حبنا الشهوة (الجنسية والكحولية وشهوة المغامرة) ومن طرف خفى بجذبه الشعور بالموت حينا آخر .. وعندما نفهمه بهذا الشكل نستطيع أن ندرك الظاهرة اللا انتمائية التى كان يعيشها فوكنر . وحيث ان اللامنتمى من أعراض حضارة متدهورة كما أكد ذلك (كولن ولسون) فهو اذن وكمسئول عن نفسه وعن علاقاته يعطى اجوبة حقيقية لا لبس فيها فاللامنتمى كرافض للواقع المعاش بثقله ورسميته وروتينيته لا يعرض رفضه هذا بشكل اعتباطى أو انفعالى بل يقدم رفضه محمولا على جذر فلسفى ، وفى الوقت نفسه يوجد معادل موضوعى لكل ذلك بواسطة مجموعة من الاجوبة الواضحة التى لا تحتمل التبديل . وفوكنر فى رفضه الكونى الكبير وفى هروبيته غير الجبانة الى الماضى لم يقدم أبدا أية أسلحة فعلية للانسان من أجل تأكيد انسانيته ربما قدم أخلاقية مورونة اعتز بها هو دون أن يعلم الام تشير عقارب الزمن .. وحيث يقول (أندريه بريتون) : (ان رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أو أخلاقيا يوجه الانسان الى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلة طبيعة ونهائية) تتضح لدينا حقيقة كون (فوكنر) هامشيا مع كل ملازماته للوقائع الاجتماعية ومع عمق تجربته الانسانية ففوكنر لم يكن كهيمنجواى فى بطولته المأساوية ولا كنورمان ميلر فى تحدياته الرائعة ضد

العبودية الامريكية المعاصـــرة لذلك فمن المحتمل أن يكون فوكنر شـــخصية باروقية تتكلم عن الروح وعن الحيوانية وتصدم كل ما هو قائم ولكنها فى الوقت نفسه تنشد الى عدمية جليدية . لقد كان على فوكنر أن يكتب رواية أو موضوعا أخبرا جديدا يعرض فيه نفســـه بكل أمانة حتى ينال الفهم الحقيقى والانسانى بحيث يكون اما منتميا فعليا أو لا ، ولكن بقاءه فى الدائرة الوسطى دون أن يمنح لنفســـه الفرصـــة الأخيرة جعله حالة شاذة متأرجحة على النطاق الكونى .. ان حنف (تشـــين) عند (مالرو) كان اختيارا انســـانيا جريئا يمثل لانتمـــائية ثورية ممتلئة ولكن نموذجا كهذا لم يتوفر أبدا عند (فوكنر) فى حين ان فوكنر كان مؤهلا لأن يقدم صـــورة لـــ (تشـــين) أمريكى . والسؤال الذى يبرز الآن هو : هل ان البرجوازية الامريكية الكبيرة استطاعت ان تمسخ الكثير من المفكرين والأدباء بحيث ظلوا فى ترديتهم بين الشـــك والايمان لا يحتضـــنون هذا ولا يرفضـــون ذاك ؟ وهل ان فوكنر كان امكانية قابعة وراء الادانة لم تفعل شـــيئا للبشـــرية فى حين فعلت كل الشىء لنفســـها ؟ أم أنه كان يعتبر المصـــير الانســـانى خاضعا كما فى الماضى لقوى مجهولة وذلك بالعودة الى القدر كما أكد (ماترلينك) فى (المعبد المدفون) ؟ ذلك ما ينتظر منا الاجابة بكل اخلاص والى حين آخر .



((كـازنتزاكى))

لم أكن أعرفه ، سمعت عن (زوربا) وظننتها رواية بولبسية وتكلم أصدقائى عن شخص اسمه كازنتزاكى ، قالوا انه رائع مدهش ، ورابت قصة (زوربا) حاولت قراءتها فلم أكلف نفسى . لقد بقبت تحت وطأة الانطباع السالف لكننى رغم كل هذا عرفت أشياء عن (زوربا) وشيئا عن (كازنتزاكى) وعبر (زوربا) انتقلت الى (كازانتزاكى (، وعبر (كازانتزاكى) أطلقت الكلمة العاشره لقد انتظرت لفترة طويلة لعلى أنتهى من تجربتى الشاقة فى تفحص الوجوه .

وكانت آمالى سلسلة طويلة سريعة يبتلع أولها آخرها ويظل الآخر أولا ، أمامى سارتر ، كامو ، جويس ، لوركا ، رايت ، همنجواى ، ساروبان ، شولوخوف ، كافكا ، ولسون ، نجيب محفوظ ، وتتحرك أنصاف الوجوه بسرعة لولبية واجد ضالتى ، قليلا هنا وقليلا هناك ، والنتيجة التى أردتها فى نشدان من القى بنفسى علبه تبقى بعيدة المنال ، واليوم سمعت عن كازانتزاكى وعرفت الكثير على قلته ، ومن خلال صفحات قليلة ادركت أننى وأياه على موعد وكأننى أعرف الكثير عنه ، ولا غرابة فكازنتزاكى فينا ، فى أذهاننا وأعماقنا وافواهنا قبل ان نعرفه وعلى الرغم من عاديتنا .

قد يتكلم أحدنا بحماس عن (المسيح) وبنفس الوقت وبحماس أكثر عن نيتشه وقد يتكلم عن (بوذا) كما وبنفس الدرجة عن آخرين غيره أرادوا البطش صنعة للحكمة وارادوا اللعنة ردعا للوداعة والرافة ، ويبرز تساؤل مجبر أمن الجائز ان تكون الأمور هكذا ؟ أمن الجائز أن يتربى في هذا الذهن زرادشت نيتشه ورحمة المسيح وشريعة بوذا ونقمة هتلر ، ويعلن كل عن نفسه ويظل الفكر فريسة لمذاهب متناقضة وأفكار متخاصمة ؟ هذا ما اجابت عنه حياة نيكوس كازانتزاكي عبر تنقلاتها التجريبية ، التى تعزز التمثل المتتابع لعجينة الفكر ، والصهر الحى لكل المعطيات النظرية فى حقل التجربة هذه التجربة التى تعتبر بحق اعارة متبادلة بين التأمل وملحقاته والعمل . ان نيكوس هو تغور قوى العالم المادية والروحية فى غضون سنوات البحث والتنقيب الحياتى الحار والمفعم بتفاؤلية مثيرة ، وهذا الائتلاف والاستئناس بين شتى الأفكار المتناقضة يتم خلال مراحل زمنية قد يملأ مرحلة معينة منها اتجاه فكرى واحد تنقصه قابلية الوعى المتجددة فتتغير المرحلة وتبعا لذلك تلج الفراغ أفكار جديدة ، وتستمر هذه العملية وفى نمو الانسان المستمر ، مرحلة بملؤها المسيح ، وتزول لتحل مرحلة جديدة تجد فى أجوائها عشقا واشتياقا لنيتشه حتى اذا حلت نهاية المطاف وتحركت الكلمات ، كان فى الكلمات نفس من السوبرمان وآخر من (لاوتسى) ، وآخر من (بوذا) لتتداخل أفكار الأقدمين فى وعى المفكر الحديث ، وان تداعت فى ادراكه أفكار مفكر ما حلت أفكار أخرى وان نفضتها فهى تمنعها من ان تقع فتتحرك الصور والرموز والأخيلة وتنطلق عبر استنتاجات ملهمة تنقل الى فضاء جديد .

ان كازنتزاكى ككف صافحت نوابغ العصور على اختلافهم فجاءت أفكاره أفكار الانسان تنعشه الحضارة ويسحقه

المصير . لقد بحثت عن يمنح نفسه للناس والسلام فتكلم عن (الاخوة) ، وعنى بذلك اكثر من يونانيته وتكلم عن (الأعداء) واضعا يده على سر تمزق المجتمعات وتناحر الاشقاء لقد وجدته (كازنتزاكى) الرجل الذى درب قلمه بين الناس والصخر والجوع والحقائق ، فاصبح هو الحقيقة لا الأسطورة حيث تنبت أرجلها بيننا .

وعند (كازنتزاكى) شدت ذهنى حقيقتان ، الأولى حيث كان الكاتب الحياة ، الحياة بطولها وعرضها بشمسها وفيئها ، بظهيرتها وليلها ، شغفته كل الأفكار فارتوى منها ، وحمل فكره مالا يطاق ، أفكار الفلاسفة وتراجم الكتاب وتجارب الرواد ، والحقيقة الثانية ، ما الذى يفعله أولئك الذين جبلوا على حب الحياة فمنحوا الناس عصارة فكرهم ودمهم وأعصابهم ؟ شارك كازنتزاكى فى السلطة وأحس بنفسه حائرا اما أن يخون ما آمن به بالأمس ، أو أنه يجب ان يعطى لأفكاره رأس مال فعليا فظل الانسان فى عقله وقلبه واجتر مع مبادئه العجز الذى قوض وجدانه ، فتخلى عن الوزارة ، وكمن يخفق فى شىء عليه ان يتوارى فهرب بعيدا عن بلده واخوته .

لقد كانت نتاجات كازانتزاكى بحرارة مستقبليتها تذيب صقيع حاضر بلاده ، ولكنه الذوبان المحدود الذى لا يخرج عن حدود الكلمة والروح المنصتة . وتظل الاسئلة التى تدور فى أذهاننا صدى لاسئلة كازنتزاكى التى لم تجد بعد الجواب ، أو ليس المفروض أن يكون كل الناس أرومة واحدة أمام القدر والطبيعة ؟ ما الذى يقف وراء الوحشية وحب الالتهام الضارى عند البعض ، انهم يزدردون الاحياء والأموال وبالتالى أنفسهم ترى لم كل هذا ؟ والأمانى فى خلق عالم بلا بغضاء ولا يأس ولا أنين عالم لا يحتاج الى غد لأن يومه هو الغد ومنتهى الطموح .

وهذا الموت الذى يختطف الانسان دون امهال هل من شىء يقول له : قف ؟ والصمود بحثا عن الأمل ؟ يضيع الأمل وينهاد ، واذا بكل شىء يباب مقفر وسراب وضياع ، ويظل الانسان هو الانسان ، معدة تبحث عن زاد ولسان بنطق وقبر لتسجيل المصير نتيجة محزنة بلاشك والمرء يلوك تفاهته ويخدع نفسه ظنا بأن العيدان عيدان عطر وبخور ، ولابد لباناروس أن يموت وتظل كلماته فى الود والاخاء والمحبة والخير والســــلام ، مطفأة وان توهجت لدى قائلها ولدينا ، لكنها حراشف حيوان بحرى وحشى فياناروس ابن الحياة والحياة حكمت على الانسان ان تظل قاسية شاقة غادرة ، ان الم كازنتزاكى ليس كالم الآخرين ، انه ألم الكبار الذين لا يضيرهم ان يريقوا دمهم ليحيا البشـــــر لكنما البشـــــر يموتون وكازنتزاكى أيضا يموت ونظل نحن ، نرتق الرغبة بالكلمة ونسد الجوع بالفورة اللافبة ، ونشحن الأعماق بدفء الحلم والفكر والخيال وبظل التأريخ قبرا أخرس تباعدت ساحته وشح صدقه وعظمت جنونيته وتعاظم ابتلاعه ، فابتلع كازنتزاكى ، وظلت (كريت) وتوارث البطاركة اللعنة ، لقد قدم لنا التجربة الفريدة أعطانا اياها كازنتزاكى كما أعطى قلبه لبلاده ، ترى ما الذى أعطته الانسانية لكازنتزاكى ؟! أبدا لا شىء ، أبدا لا شىء فثمة شقاء وثمة سحب تزف لنا جوعا جديدا وشيئا أكثر من جوع !

ارتجــاج القيم عند ((اليوت))

عندما لا تجد جذور الأديب متنفسا لها فى الصعيد الواقعى فانها تعيش ارتجاجا حادا يكسبها غموضا ورمزية وانسلاخا ذاتيا متميزا . ان هذه الجذور تضيق الخناق عليها خيبة أملها فيما اذا رات التاريخ يجرد من حسابه ابوة تلك الجذور وماهيتها ليحل نمط نظامى جديد فى أعماقه تنتفى الطبيعة القديمة وتثبت بذور جديدة مخالفة .

واليوت علم بارز فى ميدان الشعر والنقد الأدبى والعطاء المسرحى ولكونه هكذا فلابد ان يحظى بأكبر نصيب وقدر فى مجالى النقد والمناقشــة . والنقد الأدبى فى الحقيقة تجسم ونال اهمية كبرى فى العصر الحديث فلم يعد مجرد وسيط للايضاح والتباين والتعدبل فحسب ، بل علقت على النقد آمال كثيرة ، فالناقد يعطى باستمرار معانى جديدة ضافية تتولد بحكم المناقشة والجدلية من المعانى التى يعلنها النتاج الأدبى الجدير بالنقد والانتقاد . لذا فمهمة الناقد تكاد تتطاول فى شــــمولية وتاريخية تتمرد على حــدود (الموضوع) ومساحته الزمنية . لذا يجد الناقد نفسه عاجزا ان لم يمارس وظيفته بمنجهية ذات ترابط موحد واستقراء كلى منظم ، واليوت من النقاد المنهجيين الكبار فلا عجب ان تكون نقداته بارعة ورائعة وعلى العموم فان مجموعة مقالات (الغابة المقدســـــة)

و (نفع الشعر ونفع النقد) و (فى تكريم جون دريدان) و (ملاحظات نحو تعريف الثقافة) ومجموعة ما نشره فى نشرته الدورية (المعيار) علاوة على ما يضاف اليها من مقالات أخرى كثيرة ، هى بحق مظاهر لخصوبة فكرية خارقة ، والسؤال هنا ، هو هل ان اليوت أمد تاريخ الأدب برسوخية حية مساهمة ، أم أنه كان رائعا عند حدود معطياته فحسب ؟ هنا لايسعنا في الاجابة عن ذلك السؤال الا تأكيد الشيء الآخر ، والسبب هو أن اليوت مخلوق برجوازى النشأة ، وروابطه العائلية جاءت تسلسلا لعائلة كبيرة، متمذهبة بأرستقراطية نقشت شمارها وتفكيرها وتطلعاتها على تفكير اليوت، ومنذ أن لعبت القوى الاجتماعية العاملة دورها فى بناء تكوينات اجتماعية جديدة ، ومنذ ان انتقلت الافكار الطوبائية الحالمة الى دور جديد هو دور العمل الجدى التجـــريبى من أجل الغاء التفاوتات اللاعادلة بين الانسان وأخيه الانسان فان ارستقراطية انتقلت أيضا من دورها الأول دور التسلط والتنفذ الى دور جديد تفرقعت فيه تحت أقدامها الأرض فتزعزعت راقصة على كف عفريت ، وبدلا من ان يتلاءم اليوت شأنه شأن المثقفين الكبار عبر تخل مستمر عن جذور لطبيعة مخطوءة فانه بقى فى الميدان مؤكدا بكل حمية منطوقا منهارا كسيحا ، يلزم على الارستقراطية ان تمارس دورا متميزا أو ضـــروريا ، وهنا تكمن نقطة جوهرية حولت المنهجية الاليوتية والتخريجات النقـدية الى صيحة فى خواء لم يردد صـــداها الا خواء الشــــبه لتتلاشى هاربة أمام أناشـــيد الانســـان فى الغد والعمل والأمل ! لقد تحول اليوت أو فلنقل انه حول نفســـه الى جســـد لاتزال روحه تعانق العصـــر الوســـيط ، انه الارتداد الروحى الذى عززه الاتجاه الدينى المتجمس عند اليوت على اثر انضمامه الى الكاثوليكيين فى كنيســـة انجلترا عام ١٩٢٧ ، لقد كانت المسيحية لا تجد غضـــاضة فى تمجيد فترتها الذهبية فى أوربا وان أدرك مثقفوها ان تلك الفترة التى يقصـــدونها هى فترة صـــلب العلم

والحضـــارة وتمريق المســيحية آنذاك على بدبها وبيديها ، وما كان ليمجد تلك المرحلة الا أولئك الذين أرادوا ان يتوارثوا ســلطنتهم الكنســة وارستقراطيتهم التى تسترت الكنيســة علبها بعض الوقت ، وأصــابهم الخذلان فان التاريخ لن برجع القهقرى أبدا .

ان العبقربة تتحول هنا الى لوبة وتلوث مادام حاملها متواطئا روحيا مع بائد منهار وقديم مفجع ، وهذا هو وحده الذى جعل من اليوت عدوا للمدنية والحضارة فكان العصر الحديث هو عصــر خراب الانسان ، فعلا ان الخراب الذى نعابه البوت الانسان هو الخراب المتوارث الذى خلفه لنا الآباء الذبن لازال يغازل رفاتهم .

ان (العصر) و (الحياة) مسميات تحمل معناها عبر الانسان ، عبر (وعى) الانســان ، انها بدون هذا الوعى والادراك تظل أشــياء ســلبية أشياء اللاشيئية ، وما ذنب الانسان ؟ ذنبه انه مازال فى مجتمعه مصاصو دماء وشانقو قيم ومزورو حقائق ، لذا فان (الأرض الخراب) التى يقال انها كانت تزيد على ثمانمائة بيت ، وضــعها اليوت الشــاعر الخاضــع لأزمة العجز والانســحاق والجــدب واللاجدوى وكانت قصــيدة رائعة اكتسبت ديمومتها بتوضيحها للانســان الأوربى انسان العصر البرجوازى ، تنخره ديدان الخور والهزيمة والاستسلام وفات اليوت ان ذلك ليس الا استسلام (الانسان المرتد) وضعفه فظلت يتيمة تائهة ، فتاه دعاتها فى فلاة الأسى والجزع والنحيب ! ولما كان اليوت يعيش مناجاة مســتمرة ملحة لقديم انتهى ويعلم اســتحالة عودته ، فهو اذن لابد ان يحيا عبر مشــاعر عجيبة غريبة قلقة مهووســة تمزق من حين لحين كل منهجية وعطاء فلســفى أو درامى أو شــعرى ، وهنا لابد ان تؤثر تلك النفســية فى موضوعه وجســم النتاج الاليوتى الذى يمتص من ضــرع أيديولوجبة ضــائعة نادبة متوعكة . فظهر اهتمــامه الجلى

بموضـــــوعه (التعبير غير المباشر) ، فكانت الرموز والأسطورة والملامح الســـــريعة والرؤى ، وكل تلك جاءت نفككا فى المنطق وتقافزا فى المشـــــاعر وخللا ذهنيا ولدته الحربان الكونيتان الأولى والثانية ، وهذا ما وقع به اليوت صـــــريعا فأصـــــبح الشـــعر محددا بوظيفة هى (الهروب من المشـــــاعر) ، وما الهروب هذا الا توكيد لازدواجية بائســــــة ، فالهروب نفســـــه والذى يتم حســـــب رأى اليوت عبر (المعادل الموضــــوعى) (القصيدة) هو بحد ذاته (حس) و (شـــــعور) ثم فى يقظة تامة للحواس نســـــتطيع تســــميتها لكونها فريدة من نوعها (يقظة الانذار) ان الهروب من المشـــــاعر هو ابقاء للمشـــــاعر نفســـــها فى مكانها ، أى فى حس الجسد الانسانى فالى أين يتم الهروب اذن ؟ انه مجرد هروب منطقى لأن الكلمات وحدها التى تهرب من الفم الانسانى دون أن تعود ، لذا فالهروب من المشـــــاعر ليس الا كوجيتو غامض برر غموضــــــه ارتجاج القيم عند اليوت نتيجة لانفصال تلك القيم عن مرحلتها مرحلة ظفر الانســـــان تحت راية العلم والارادة الجماعية .

ان القرن التاسع عشر قرن التحركات العظيمة الخلاقة بدا فى عين اليوت قرن الانحطاط والتأخر والتدهور ، وقد دخل فى حســـــبانه ان الثقافة تدهورت فى بريطـــانيا بعد وفاة الملكة ــ آن ــ وهذا الرأى يحمل فى طياته أعظم الأهمية بالنســـــبة لبيوريتانى أمريكى غزت سمعته انجلترا .

ان (الأشياء الجميلة الدراماتيكية الأخاذة فى اليوت هى صوره المتحدرة وقوة الرموز ، والشـــــعور الحسى الشـــــديد بالتفكير العميق ، العنيف الذى بعد صــــــعبا جدا لأنه مدعاة الى المرض ، ومن هنا قيل عنه انه شاعر مفكر لا قلب لهكما أوضح (ف . س . برتشسيت) ، كلها جعلت من اليوت شـــــهيدا لتبينه أشـــــياء

جديدة طريفة ، ولكنها مع ذلك شـــــدت اليوت شـــــدا وثيقا — يكان يكون ميتا — الى عجلة عصـــــر غربت عليه الشمس .
لقد كانت المعطيات الاليوتية ذاتية صـــــرفة ولبدة جماح الألم الذى امتلك ناهبة نفســــه بدون توان ، ولكنه مع ذلك وبحكم خضوعه لتناقضات العصر الذى تعلق اعجابا به ، اضحى ســـــاحة لصراع روحى مربر ، الا وهو بين الذات المتألمة المتمردة المســـــفة حينا والمبدعة حينا ، وبين الانضــــــواء الذى تبلور فى عشـــــق دينى منفعل واعجابه بالجماعية والأرث ورابطة الدم ، لذا فان الاليوتية تأثرت بالارتجاج النفسى والخض المطرد فأصـــــبحت معرضـــــة وباســـــتمرار الى خطر التناقض المكشـــــوف ، انه فى هجومه الشـــــديد على (الذاتية) و (الرومانســــــية) كأطروحة شاعرية محلقة للذات ، انما هو بحد ذاته معزز للكلاســــكية ، ومع ذلك فان الابتداع الرومانتيكى قد اغتنى بنتـــــاج اليوت ذى الايماءات الساحرة واللمحات المثيرة .

وهو كذلك اراد التعبير عن سخطه على الحضارة والعصر الحديث بانتقال مكشوف من حبه وشغفه بالسخرية والفكاهة الى نعى الانسان بنشيج شعرى يحوى فصولا من تراجيديا حياتية سلبت لب اليوت وشغافه ..

ان (الرباعيات الأربع) قدمت نتاجا خلابا ، لكنه لم يزود جمهور القراء بمزيد من التفاؤل والبهجة والانشـــــراح بل كانت الرباعيات قد نقلت التأمل الى الجانب الآخر من الحياة جانب اليأس والعظام والجماجم والخطيئة ، لقد صـــــور اليوت الانســـــان وكأنه انتهى ، وهنا تكمن أخطر مظاهر التفكير وأكثرها ادعاء أو تفاهة ، والتفاعا مزيفا بغطاء الفلسفة ، وهى النســـــبية التى تحتكم الى نفســـــها لتمنح نفســـــها حق الاطلاعية والتعبير عن الانســـــان على مدى الاجيال والتاريخ ، ان اليوت وكسواه من

مثقفى العصر البرجوازى المتحطم ، تصوروا ان الانســـــان قد انتهى وهذا فى رايهم متأت من (الأزمة) التى اســــتحكمت قيودها خانقة الدماغ الانســـــانى . أن اليوت رأى بأم عينيه (التأزم) و (فقدان الحرية) و (الدمار الاخلاقى) فكان الاستغراب عجيبا ولم يجد لذلك تفسيرا واضحا ، ولتفسير أوضح من الواضـــــح ! لماذا ؟ لأن اليوت لم يدخل فى حســـــابه (وتلك جريمة كبرى) ان ينظر مخطئا صنمه الأعلى (الارستقراطية والصــــفوة والفئة العليا المالكة) ، انه اتهم البشرية والتاريخ والحضارة ونفســـه والوجود ، ولم يفكر ببعض اتهام للواقفين وراء المأساة والفجيعة والأسى ان الكلاب الجهنمية ان (سربروس) وجلاوزة الدنيا ذوي الاثم والمعصية والفسق والدناءة هم السبب هذا هو الأمر !

ياحبذا لو أشـــــرق بعض وميض فى نتاج اليوت ، فيه ايمان بغد وســــعادة وربيع دائم لربما كان فى ذلك بعض دفاع عن اليوت ، ولكن اليوت حاول باستمرار أن يبعد نفسه عن الناس وقضايا الناس ، بل وبالغ حتى كاد أن يعتبر المشاعر جحيما ولعنة يجب الفرار منها ضمن مشاعر سوداء يدعمها تفكير أخرق متحذلق ، أو ضمن غيبوبة أو تفجير شعرى لا واع .

وأحيانا تتردد مفاهيم اليوتية داعية للوحدة الاوربية وحدة الثقافة والمجتمع والالتحام المصيرى ، علاوة على دعوات أخرى للالتقاء وهذه الدعوات ذات مدى بعيد الأثر بالنسبة لمفكر كبير منذ مثل اليوت ، والرغبة بالتوحيد عند المجموعات البشـــرية شعار يميز المثقفين المهتمين بمشــــكلة الانســـــان كانسان على مستوى أوسع ولكن هذا التوحد عند اليوت يتم تحت توجيه وادارة وقيادة، وتحت بابوية كاثوليكية هزمتها الموجات الســــياسية ، وتحت صـــــفوة مســــتغلة منتفخة متورمة .

وهذا الشعور الداعى الى التوحيد متى اتخذ المكان المصطفى فى فكر اليوت ، انه جاء رد فعل للتمزق الذى استعر أواره وأجج التناحر بين أجزاء أوربا ، كانت دعوات التوحد معمولا بها رسميا طريق (الكارتيلات) — والترستات — والمحاور والاحلاف ومناطق النفوذ ، ولكنها اليوم وغدا ومنذ ان ابتدأت الحرب العالمية الثانية ، صارت تعنى الفرقة والاصطدام والتناحر ، لقد تمزق المجتمع الاوروبى ولم تمزقه الا القوى السياسية المتمثلة بأمر سيدها الدنيوى صاحب الجاه والسيطرة والاحتكار والرساميل !

وهل من حل لهذا التمزق ؟ طبعا والجواب أسهل بكثير من عرضه ولكنه جواب غير مقبول عند اليوت ، لانه مرهون بزوال سلطة الاستغلاليين أعداء الانسان من كل صنف وشكل ، ترى أين فى تفكير اليوت بشائر بهذا الزوال ؟!

حقا ان اليوت ناقد كبير أسهم بشكل خطير فى حقل النقد الأدبى الحديث ، وشاعر كبير اثر على الشعر العالمى مقيما لنفسه مدرسة من طراز حديث ، ومسرحى كبير عالج الكثير من المسائل والأمور ، لكن الذى يؤاخذ عليه كثيرا ارتجاج فى قيمه ومفاهيمه لم يكن سببه الا التنصل من العصر الحديث والانسلاخ الذاتى المحكم الذى جعل من اليوت نسيجا وحده !



الفهـــرس

رقم الايداع ١٩٩٥/٥٠٦٣

I.S.B.N. 977 — 01 — 9889 — 7 الترقيم الدولى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



ينطلق مؤلف الكتاب من منظور تكاملى فيتخذ الحياة بما فيها من قيم وجمال وكونيات وسيلة إلى النظر فى الإبداع بأنواعه، فلا ينحاز إلى نوع ضد آخر.. فكما أن الكون يسع الإنسان، والباز، والصقر، والحمام، .. فهو أيضا يدخل إلى عالم الكلمة باحثا عن النغم فى رهافة الإيقاع، وعن الموضوع فى صدق المضمون، وإنسانيته، وعن الإنسان محور الفن كله فى تساميه وتوحشه.. ولقد دارت موضوعات الكتاب حول هذا الإنسان فى مداخله وإبداعاته وأخلاقياته وفلسفاته اليومية والفكرية.. بما يشى بحب متأجج له.

٤٥٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب